



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

BRUNO MADEIRA

O GESTO CORPORAL COMO POTENCIALIZADOR DE SIGNIFICADO NA PERFORMANCE VIOLONÍSTICA

*BODY GESTURE AS POTENTIATOR OF MEANING IN GUITAR
PERFORMANCE*

CAMPINAS

2017

BRUNO MADEIRA

O GESTO CORPORAL COMO POTENCIALIZADOR DE SIGNIFICADO NA PERFORMANCE VIOLONÍSTICA

*BODY GESTURE AS POTENTIATOR OF MEANING IN GUITAR
PERFORMANCE*

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Música na Área de Concentração: Música – Teoria, Criação e Prática.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Scarduelli

Coorientador: Prof. Dr. Carlos
Fernando Fiorini

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE
À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELO ALUNO BRUNO
MADEIRA E ORIENTADA PELO
PROF. DR. FABIO SCARDUELLI

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M264g Madeira, Bruno, 1988-
O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística / Bruno Madeira. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Fabio Scarduelli.
Coorientador: Carlos Fernando Fiorini.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Gesto corporal. 2. Performance musical. 3. Violão. 4. Prática interpretativa (Música). I. Scarduelli, Fabio, 1977-. II. Fiorini, Carlos Fernando. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Body gesture as potentiator of meaning in guitar performance

Palavras-chave em inglês:

Body gesture

Musical performance

Guitar

Performance practice (Music)

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Fabio Scarduelli [Orientador]

Gilson Uehara Gimenes Antunes

Orlando Cezar Fraga

Alisson Alípio Cardoso Monteiro

Adriana Giarola Kayama

Data de defesa: 06-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

BRUNO MADEIRA

ORIENTADOR(A): PROF. DR. FABIO SCARDUELLI

CO-ORIENTADOR(A): PROF. DR. CARLOS FERNANDO FIORINI

MEMBROS:

1. PROF. DR. FABIO SCARDUELLI
2. PROF(A). DR(A). GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES
3. PROF(A). DR(A). ORLANDO CEZAR FRAGA
4. PROF(A). DR(A). ALISSON ALÍPIO CARDOSO MONTEIRO
5. PROF(A). DR(A). ADRIANA GIAROLA KAYAMA

Programa de Pós-Graduação em Música na área de concentração Música:
Teoria, Criação e Prática do Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 06.02.2017

AGRADECIMENTOS

À Dani, pelo apoio, compreensão e paciência sempre presentes,

Aos meus pais, Amarildo e Márcia, e meus irmãos, Tiago e Lucas, pelo apoio e motivação,

Ao meu orientador, professor Fabio Scarduelli, pelo desenvolvimento da pesquisa, pelas precisas colocações e pelos já mais de dez anos de parceria acadêmica e amizade,

Ao meu co-orientador, professor Carlos Fiorini, pelas contribuições para a pesquisa,

A todas as pessoas que colaboraram, direta ou indiretamente, para a realização desse trabalho, entre elas: Adriana Kayama, Alisson Alípio, Camilla Silva, Fabio Zanon, Fernando Aguera, Fernando Hashimoto, Gilson Antunes, Orlando Fraga, Paula Ferreira, Pavel Steidl, Rafael Aguirre, Rafael Thomaz, Renato Borges, Stephen Bolis e Vânia Pontes,

Aos cinco intérpretes que tiveram seus vídeos analisados, pelas aulas indiretas e por suas grandes contribuições ao universo violonístico e musical – Andrés Segovia, David Russell, John Williams, Julian Bream e Paul Galbraith,

A todos os funcionários da Coordenadoria de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP,

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo investigar implicações da realização de gestos corporais para a comunicação de ideias musicais na performance violonística, sob a hipótese de serem potencializadores de significados musicais ao fornecerem estímulos visuais além dos auditivos. Dividida em três partes, a tese expõe o referencial teórico no capítulo 1, explicitando os estreitos relacionamentos entre música e movimento corporal, bem como gesto corporal e técnica instrumental, embasado principalmente em Hatten (2001, 2004), Cano (2007), Laban (1978), Pierce (2007), Godøy (apud RAHAIM, 2010), Schutz e Lipscomb (2007), Davidson (2012), Thompson, Graham e Russo (2005) e Ekman (1969, 1987, 2003). No segundo capítulo, a partir de registros audiovisuais, gestos corporais realizados por cinco violonistas (John Williams, Paul Galbraith, Julian Bream, Andrés Segovia e David Russell) foram descritos e analisados, na busca pela compreensão de como tais gestos se relacionam com o material musical. O terceiro capítulo contém sínteses dos dados obtidos nas análises, através de quadros e textos que agrupam e confrontam os gestos corporais realizados por cada intérprete e por parte do corpo que os realiza. Alguns dos resultados obtidos foram a confirmação da proximidade entre material musical e movimento corporal, esboços dos estilos gestuais dos intérpretes analisados e indícios de universalidade no comportamento gestual de violonistas.

Palavras-chave: Gesto corporal; Performance musical; Movimento; Significado musical; Violão.

ABSTRACT

The present thesis has as objective to research the implications of the realization of body gestures for the communication of musical ideas in guitar performance, under the hypothesis of them being potentiators of musical meaning by providing visual stimuli, beyond the auditory ones. Divided in three parts, the thesis exposes the theoretical basis of the research on chapter 1, explaining the close relationships between music and body movement as well as corporal gesture and instrumental technique, based primarily on Hatten (2001, 2004), Cano (2007), Laban (1978), Pierce (2007), Godøy (apud RAHAIM, 2010), Schutz and Lipscomb (2007), Davidson (2012), Thompson, Graham e Russo (2005) and Ekman (1969, 1987, 2003). In the second chapter, from audiovisual registers, body gestures performed by five guitarists (John Williams, Paul Galbraith, Julian Bream, Andrés Segovia and David Russel) were described and analyzed, aiming for the comprehension of how such gestures relate with musical material. The third chapter contains the synthesis of the data obtained in the analysis, through tables and texts that group and confront the body gestures performed by each interpreter and by the body part that performs them. Some of the results obtained were the confirmation of proximity between musical material and body movement, sketches of the gestural style of the analyzed performers and signs of universality in the gestural behavior of guitarists.

Keywords: Body gesture; Musical performance; Movement; Musical meaning; Classical guitar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – GESTO: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	12
1.1 CONCEITOS INICIAIS: GESTO CORPORAL, SIGNIFICADO MUSICAL, TÉCNICA.....	12
1.2 SOBRE A PERFORMANCE.....	19
1.3 O GESTO CORPORAL NA PERFORMANCE: OBSERVAÇÕES PRELIMINARES	21
1.4 GESTO CORPORAL E ELEMENTOS MUSICAIS	30
1.5 PERCEPÇÃO, INTERFERÊNCIA E INTERMODALIDADE	34
1.6 GESTO MUSICAL.....	38
1.7 PERCEPÇÃO E UNIVERSALIDADE	41
1.8 TEORIAS DE SIGNIFICADO MUSICAL E GESTO CORPORAL	45
1.9 TIPOLOGIAS DO GESTO.....	50
1.10 TERMINOLOGIA PARA ANÁLISE DOS GESTOS.....	59
CAPÍTULO 2 – ANÁLISES DE GESTOS CORPORAIS NA PERFORMANCE VIOLONÍSTICA.....	62
2.1 JOHN WILLIAMS INTERPRETA <i>JULIA FLORIDA</i> , DE AGUSTÍN BARRIOS.....	63
2.2 PAUL GALBRAITH INTERPRETA <i>NOCTURNAL AFTER JOHN DOWLAND</i> , DE BENJAMIN BRITTEN	70
2.3 JULIAN BREAM INTERPRETA <i>CHORO Nº. 1</i> , DE HEITOR VILLA-LOBOS..	77
2.4 ANDRÉS SEGOVIA INTERPRETA <i>VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA DE MOZART, OP. 9</i> , DE FERNANDO SOR	86
2.5 DAVID RUSSELL INTERPRETA <i>MARIETA</i> , DE FRANCISCO TÁRREGA	96
CAPÍTULO 3 – SÍNTESES	102
3.1 GESTOS ORGANIZADOS POR INTÉRPRETE	106
3.2 GESTOS ORGANIZADOS POR PARTE DO CORPO	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	125
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM PAVEL STEIDL	131
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM PAVEL STEIDL (TRADUÇÃO).....	136
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM RAFAEL AGUIRRE	142
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM RAFAEL AGUIRRE (TRADUÇÃO)	146

INTRODUÇÃO

A performance musical é uma experiência multissensorial e sinestésica que pode engajar o corpo, os sentidos e emoções do intérprete e espectadores. Das muitas formas de se abordar o fenômeno, a presente tese tem seu foco no aspecto gestual da performance violonística, investigado por variados pontos de vista.

A gênese da tese, em sua forma mais elementar, surgiu cerca de dois anos antes do início da pesquisa. A observação de diferentes músicos me levou a questionar a origem da *energia* que era transmitida em suas performances. Algum tempo depois, compreendi que a energia que eu percebia se originava no movimento corporal; era a combinação de som e gestos que tornava, para mim, uma performance completa e fascinante. A partir daí surgiram várias perguntas iniciais: toda performance precisa de gestos? Todos os gestos de uma performance são relacionados com a música? Até onde vai o gestual relacionado à técnica instrumental e em que ponto se iniciam os gestos expressivos? Como realizar gestos autênticos, que não pareçam exageros teatrais?

A essas perguntas, já na elaboração do projeto de pesquisa e com a bibliografia começando a ser revisada, foram adicionadas algumas outras um pouco mais específicas: que elementos da música podem ser representados corporalmente pelo violonista em uma performance? Existem gestos corporais universais, compartilhados por todos os violonistas? Como é a percepção dos gestos corporais pelo público de uma performance?

A busca por respostas para essas perguntas permeou o desenvolvimento da tese. O gesto corporal foi entendido como agente potencializador de significado musical por contribuir, através do componente visual, para a compreensão da música pelo espectador.

Optamos por dividir a pesquisa em três partes. O **primeiro capítulo**, subdividido em dez partes, expõe uma ampla revisão bibliográfica, na qual são apresentados os conceitos de gesto corporal, gesto musical, significado

musical, técnica instrumental e performance. A integração entre gesto corporal e técnica é ressaltada em observações preliminares de performances de Jascha Heifetz e Vladimir Horowitz. Também é exposta a relação entre gestos corporais, elementos musicais e teorias de significado musical, bem como aspectos concernindo a percepção do gesto pelo público e a universalidade de expressões. Por fim, são revisadas várias tipologias do gesto corporal e apresentada a tipologia utilizada para a tese. Algumas das principais referências do capítulo são Hatten (2001, 2004), Cano (2007), Laban (1978), Madeira e Scardueli (2013), Pierce (2007), Jaques-Dalcroze, na pesquisa de Mariani (in MATEIRO; ILARI, 2011), Godøy (apud RAHAIM, 2010), Schutz e Lipscomb (2007), Davidson (2012), Thompson, Graham e Russo (2005), Ekman (1969, 1987, 2003), Caznók (2003) e West (1998).

No **segundo capítulo**, são expostas análises do comportamento gestual de cinco intérpretes ao violão, considerados referências da performance do instrumento – John Williams, Paul Galbraith, Julian Bream, Andrés Segovia e David Russell. A escolha do repertório interpretado pelos violonistas teve como critérios: a disponibilidade de registros em áudio e vídeo das performances; a qualidade técnica dos registros, permitindo a observação detalhada; a edição sem cortes para cenas que não mostrassem o violonista; o repertório original para violão; e a diversidade estilística. As performances selecionadas são expostas no quadro a seguir:

Quadro 1 – Relação dos intérpretes, compositores e peças analisados.

Intérprete	Compositor	Peça
John Williams	Agustín Barrios	Julia Florida ¹
Paul Galbraith	Benjamin Britten	Nocturnal after John Dowland, op. 70 – Musingly e Very Agitated ²
Julian Bream	Heitor Villa-Lobos	Choros nº. 1 ³
Andrés Segovia	Fernando Sor	Variações sobre “O Cara Armonia”, da Flauta Mágica de Mozart, op. 9 ⁴

¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rzvV97N_KqA>. Acesso em 11 de novembro de 2015.

² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=g1jFqnLmu8k>>. Acesso em 11 de novembro de 2015.

³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Jr4sIAQDNG8>>. Acesso em 21 de janeiro de 2016.

⁴ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=RPnFO4RFbDs>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

David Russell	Francisco Tárrega	Marieta ⁵
---------------	-------------------	----------------------

Cada análise descreve os gestos corporais realizados pelos intérpretes, fazendo a referência à minutagem do vídeo e ao número de compasso da edição consultada. Além das descrições, são sugeridas funções do gesto analisado e relações entre o gesto e a música.

No **terceiro capítulo**, os dados obtidos nas análises são agrupados e confrontados. São apresentados quadros e textos que sintetizam os gestos corporais realizados por cada intérprete, salientando as funções observadas e as partes do corpo utilizadas.

As considerações finais apresentam reflexões sobre os resultados obtidos e apontam para futuros desdobramentos da pesquisa. Destacam-se também duas transcrições de entrevistas exclusivas com os violonistas Pavel Steidl e Rafael Aguirre, publicadas como Apêndices, realizadas nas ocasiões de minhas participações no Internationale Gitarrenfestspiele Nürtingen (Nürtingen – Alemanha) e Internationalen Gitarren-Festival Iserlohn (Iserlohn – Alemanha) entre julho e agosto de 2016.

Espera-se, através da tese, auxiliar no aprimoramento da performance violonística. Consideramos que isso se dará, em primeiro lugar, através do entendimento da importância do corpo para a performance, pois os significados por ele expressados auxiliam a transmitir ideias musicais; em segundo, pela observação do comportamento gestual dos intérpretes analisados, que pode propiciar o desenvolvimento de um repertório de gestos a ser aplicado em diversas situações expressivas.

Apesar da tese focar a performance violonística, consideramos que ela pode ser de interesse de músicos de quaisquer instrumentos que desejem estudar o movimento corporal e sua relação com a técnica instrumental e a performance musical.

⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=e74xC1Tn-vk>>. Acesso em 11 de março de 2016.

CAPÍTULO 1 – GESTO: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 CONCEITOS INICIAIS: GESTO CORPORAL, SIGNIFICADO MUSICAL, TÉCNICA

Apesar de a música ter sido sempre estreitamente relacionada com o gesto corporal, apenas nas últimas décadas o assunto suscitou maior interesse entre os musicólogos (IAZZETTA, 2000: 260). Segundo Iazzetta, a preocupação com o gesto “parece ter emergido quando se tornou possível gravar e reproduzir música, e o papel da performance foi trocado por uma situação de escuta mediada por novas tecnologias como o rádio, fitas magnéticas ou CDs” (IAZZETTA, 2000: 260)⁶. O autor ainda adiciona alguns fatores que têm influenciado o crescente número de pesquisas relacionadas ao gesto:

A preocupação com o corpo nas ciências cognitivas como um agente de conhecimento (Johnson, 1987; Minsky, 1986; Varela, Thompson, & Rosch, 1991); o crescente interesse em formas de comunicação não-verbais em estudos de semiótica e psicologia (Kendon, 1981; Nöth, 1990; Poyatos, 1983); o desenvolvimento de estudos em linguagens de sinais de deficientes auditivos, especialmente na Linguagem Americana de Sinais (Kendon, 1981: 31); estudos sobre a interação entre homem e computador promovidos pela grande expansão da tecnologia digital que trouxe a possibilidade de simular fenômenos físicos em ambientes “virtuais” (Barfield & Furners III, 1995; Carr & England, 1995; Laurel, 1990). (IAZZETTA, 2000: 260)⁷

Segundo Nöth, num conceito estreito, o gesto pode ser definido como “comunicação corporal por meio de mãos e braços, e em menor grau,

⁶ “This concern seems to emerge when it became possible to record and to reproduce music and the role of performance was replaced by a listening situation mediated by new technologies such as the radio, magnetic tapes, or CDs” (IAZZETTA, 2000: 260). Todas as traduções são nossas.

⁷ “The concern with the body in cognitive sciences as an agent of knowledge (Johnson, 1987; Minsky, 1986; Varela, Thompson & Rosch, 1991); the growing interest in non-verbal forms of communication in semiotic and psychology studies (Kendon, 1981; Nöth, 1990; Poyatos, 1983); the development of studies in sign languages of the deaf, especially American Sign Language (Kendon, 1981: 31); the studies in Human-Computer Interaction promoted by the large expansion of digital technology that brought the possibility of stimulating physical phenomena in ‘virtual’ environments (Barfield & Furners III, 1995; Carr & England, 1995; Laurel, 1990).” (IAZZETTA, 2000: 260)

pela cabeça” (NÖTH, 1990: 392)⁸. Nesta definição, o autor deliberadamente exclui a comunicação através da postura corporal e expressões faciais, e cita posteriormente a definição mais ampla de Hayes, que considera o gesto como “qualquer movimento corporal, excetuando a vocalização, feito consciente ou inconscientemente para comunicar seja consigo mesmo ou com outro” (HAYES, 1966: 627 apud NÖTH, 1990: 393)⁹. A partir dessas definições, percebe-se a capacidade do movimento corporal de comunicar e, portanto, ser portador de significado. Abrangendo sua relação com a significação, Hatten define o gesto como “movimento interpretável como signo, seja intencional ou não, e como tal ele comunica informação sobre o gesticulador (ou personagem, ou pessoa que o gesticulador está personificando ou incorporando)” (HATTEN, 2001b: 3)¹⁰.

Zagonel afirma que “vê-se nele [no gesto] não só uma ação física, mas uma intenção” (ZAGONEL, 1997: 12). Heller reforça essa definição ao qualificar o gesto como “som e movimento mutuamente fundados em uma intencionalidade expressiva” (HELLER, 2006: 22). Porém, como adiciona Hatten (2001: 2), corroborando Hayes, o gesticulador pode estar inconsciente de um movimento que pode ser interpretado por outro como significante e, portanto, a intenção do gesticulador não é fundamental na definição. Assim, o gesto pode ser considerado “movimento que é marcado pela sua significância, seja por ou para o agente ou o intérprete” (HATTEN, 2001: 2)¹¹. Em uma publicação posterior, o conceito global de gesto é expresso e solidificado pelo mesmo autor como “formação energética significativa ao longo do tempo”

⁸ “A gesture in the narrower sense is bodily communication by means of hands and arms and to a lesser degree by the head.” (NÖTH, 1990: 392)

⁹ “[...] any bodily movement excepting that of vocalization made consciously or unconsciously to communicate either with one’s self or with another.” (HAYES, 1966: 627 apud NÖTH, 1990: 393)

¹⁰ “Gesture is movement interpretable as sign, whether intentional or not, and as such it communicates information about the gesturer (or character, or persona the gesturer is impersonating or embodying).” (HATTEN, 2001b: 3)

¹¹ “Movement that is marked for its significance, whether by or for the agent or the interpreter.” (HATTEN, 2001: 2)

(HATTEN, 2004: 95)¹². Essa última definição abrange tanto os gestos corporais quanto os *gestos musicais*, a serem discutidos posteriormente.

Da somatória das definições acima expostas, consideraremos na presente tese a definição de gesto corporal como *qualquer movimento corporal, realizado consciente ou inconscientemente, que porta significado, atribuído pelo transmissor ou receptor*. É importante destacar que um dado movimento pode ser considerado como sem significado por um indivíduo em uma ocasião, mas o mesmo movimento pode ter significado para o mesmo indivíduo numa segunda ocasião. Para sua caracterização, o gesto exige que pelo menos um indivíduo, em uma determinada situação, reconheça o movimento como portador de significado.

Cano (2007) destaca que a noção de significado em música é complexa e polêmica, mas oferece um conceito que será aqui empregado:

Para oferecer uma noção sucinta, direi que por *significado musical* é possível entender o universo de opiniões, emoções, imaginações, condutas corporais efetivas ou virtuais, valorações estéticas, comerciais ou históricas, sentimentos de identidade e pertencimento, intenções ou efeitos de comunicação (incluindo os mal-entendidos), relações de uma música com outras músicas, obras ou gêneros, e com diversas partes de si mesma etc. que construímos com e a partir da música. Quando uma música traz à tona qualquer dos elementos assinalados, funciona como *signo* [...]. (CANO, 2007: 4)¹³

Vale ressaltar que a música possui múltiplos significados, que são acessados de formas diferentes dependendo das experiências anteriores dos ouvintes. Segundo McKay (2007),

A musicologia 'pós-moderna' valoriza assim novamente as elusivas qualidades 'semânticas' da música. Seguindo o impacto dos trabalhos de Barthes e Derrida na teoria literária, ela tenta *construir* múltiplas visões subjetivas do que uma obra

¹² “[...] significant energetic shaping through time.” (HATTEN, 2004: 95)

¹³ “Para ofrecer una noción sucinta diré que por *significado musical* es posible entender el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertinencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como *signo* [...]”. (CANO, 2007: 4)

musical *pode* significar através de diversos atos de interpretação criativa voltada ao leitor; colocando o significado expressivo firmemente no olho do expectador, não na obra em si. (MCKAY, 2007: 160)¹⁴

Davidson e Correia (2001) sustentam posição semelhante em relação à atribuição de significado:

Para nós, assumir que o significado da música deve ser o mesmo tanto para *performer* quanto para ouvinte, ou mesmo para dois ouvintes diferentes na plateia, é aceitar e aplicar acriticamente à música o modelo verbal de comunicação literal. Na nossa visão, significado musical é sempre múltiplo, porque ele precisa de *engajamento ativo e imaginativo*, de fato, um investimento pessoal fundamentado. (DAVIDSON; CORREIA, 2001: 78)¹⁵

A aplicação indiscriminada de modelos de comunicação literal, traduzida pela metáfora de que “música é linguagem”, é criticada em um artigo de Borges Neto (2005). Para o autor, que cita Lakoff e Johnson, há nas metáforas um revelar/ocultar, uma dose de parcialidade, gerados pela sua própria natureza:

Ao nos permitir focalizar um aspecto determinado de um conceito [...], um conceito metafórico pode nos impedir de focalizar outros aspectos desse mesmo conceito que sejam inconsistentes com essa metáfora. Por exemplo, por meio de uma discussão calorosa [na metáfora “discussão é uma guerra”], na qual estamos engajados no propósito de atacar a posição de nosso oponente e de defender a nossa, podemos perder de vista os aspectos cooperativos da discussão. Alguém que esteja discutindo com você pode ser visto como aquele que esteja lhe oferecendo o seu tempo, um bem valioso, em um esforço para conseguir compreensão mútua. (LAKOFF; JOHNSON, 2002: 53 apud BORGES NETO, 2005: 2)

Borges Neto ainda ressalta que não há julgamento de valor em relação à utilização de metáforas. Para o autor, “a afirmação [música é

¹⁴ “Today’s ‘postmodern’ musicology thus once again values music’s elusive ‘semantic’ qualities. Running in the wake of Barthes and Derrida’s impact in literary theory, it attempts to *construct* multiple subjective visions of what a musical work *might* mean through diverse acts of creative reader-oriented interpretation; situating expressive meaning firmly in the eye of the beholder and not in the work itself.” (MCKAY, 2007: 160)

¹⁵ “For us, to assume that the meaning of music has to be the same for both performer and listener, or even for two different listeners in the audience, is to accept and to apply uncritically to music, the verbal model of literal communication. Musical meaning is, in our view, always multiple because it needs *active imaginative engament*, in fact, a grounded personal investment. (DAVIDSON; CORREIA, 2001: 78)

linguagem] funciona como uma sugestão heurística: *trate a música como trataria a linguagem e veja a que resultados você chega*” (BORGES NETO, 2005: 7). Porém, é importante saber que ao lidar com metáforas, há virtudes e limitações que precisam ser compreendidas, principalmente para que características do fenômeno não sejam reduzidas por não se adequarem consistentemente à metáfora empregada.

Assim, o significado no campo da música assume uma conotação diferente do significado literal no campo da comunicação falada ou escrita. No primeiro, a multiplicidade de possibilidades de significado é admitida e enriquece o fenômeno, por adicionar uma complexidade e permitir a interpretação idiossincrática por cada ouvinte; no segundo, o objetivo principal seria justamente o oposto, o de ter uma ideia específica que poderia idealmente ser compreendida por todos os leitores ou ouvintes.

É a partir de uma primeira compreensão de um possível significado musical de um trecho que o trabalho do intérprete profissional se inicia. Ao executar um trecho de uma peça, o movimento necessário para se atingir o resultado sonoro possuirá algumas das características do próprio som – um movimento forte resultará em um som forte, uma sonoridade incisiva prescindirá um movimento incisivo, como escreve Cadoz:

No caso de produção sonora ‘natural’ por instrumentos acústicos, o gesto atua intimamente com o fenômeno físico, e determina diretamente um número de atributos decisivos para a percepção e musicalidade. (CADOZ, 1988: 2)¹⁶

O fenômeno sonoro produzido por um objeto natural ou instrumento é um traço indelével do gesto e o gesto nesse ponto é indissociável de sua função significante. (CADOZ, 1988: 5)¹⁷

A relação entre gesto corporal e técnica instrumental começa então a surgir, sendo ambos fundados sobre a mesma base – o movimento.

¹⁶ “In the case of ‘natural’ sound production by acoustic instruments, the gesture plays an intimate part with the physical phenomenon, and directly determines a number of decisive attributes for perception and musicality.” (CADOZ, 1988: 2)

¹⁷ “The sound phenomenon produced by a natural object or instrument is an indelible trace of the gesture and the gesture on this point is indissociable from its significant function.” (CADOZ, 1988: 5)

Utilizaremos o conceito de técnica instrumental de Madeira e Scarduelli (2013), definida como:

[...] o conjunto de procedimentos que permite a transmissão de ideias musicais para um instrumento. Este conjunto abrange tanto as imagens mentais¹⁸ quanto os posicionamentos e movimentos corporais, e para sua plena atividade, é exigida a adaptação do corpo ao instrumento. (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013: 183)

A compreensão dos conceitos adotados sobre técnica instrumental e gesto corporal propicia importantes constatações em relação aos movimentos corporais, não só restritamente aplicados à música. A relação entre movimento, técnica instrumental e gesto corporal pode ser observada com o auxílio do seguinte diagrama:

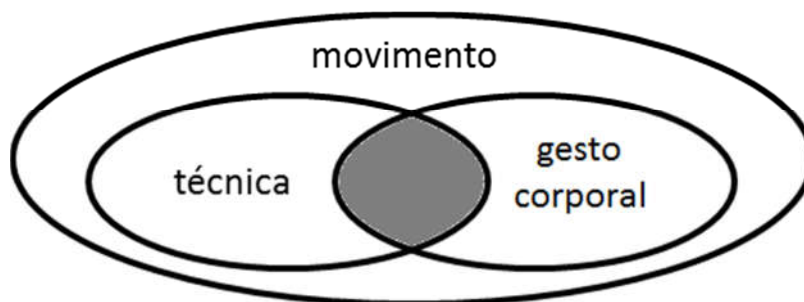


Figura 1 – Diagrama que relaciona movimento, técnica e gesto corporal.

Dentro do escopo do movimento, a técnica por si (sem intersecção com o gesto corporal) não possui significado, é um conjunto de habilidades adquiridas que torna possível a execução de uma tarefa – seja a de tocar um instrumento, praticar um esporte, caminhar, ou qualquer outro tipo de movimento que realiza algo específico. Também dentro do conjunto movimento, alguns exemplos de gesto corporal (sem intersecção com a técnica) seriam movimentos corporais na comunicação, como expressões faciais, balançar a cabeça para sim e não, sinais de positivo ou negativo feitos com o polegar. Esses são, portanto, gestos no sentido das primeiras definições

¹⁸ “Ao escrever sobre técnica instrumental, CARLEVARO (1979) defende que o principal elemento motor é a vontade, provinda do cérebro. Para cada atitude corporal, existe uma imagem mental paralela e, sendo assim, o estudo da técnica exige uma educação da mente, que nunca estará em estado irreflexivo e regerá todos os impulsos e movimentos.” (MADEIRA, SCARDUELLI, 2013: 182). Vale enfatizar que essa citação amalgama a dicotomia “mente/corpo”, haja vista que não basta apenas existir a concepção mental para que o resultado sonoro seja alcançado.

aqui apresentadas (Nöth, Hayes e Hatten), movimentos que fazem parte da comunicação humana.

É na intersecção entre movimento, técnica e gesto corporal que se encontram muitos dos procedimentos realizados por um músico em uma performance – movimentos específicos que possibilitam a execução de uma dada tarefa, que ao mesmo tempo são portadores de significado, seja pelo prisma do intérprete ou do ouvinte.

O diagrama apresentado encontra respaldo na constatação de Pierce (2007), quando afirma que “movimentos são sugestivos para a técnica, e frequentemente podem ser traduzidos diretamente para o gesto de se tocar e cantar” (PIERCE, 2007: xiii)¹⁹. A visão de Pierce parte do princípio de que a música carrega significado expressivo, que pode ser manifestado pelo corpo (sem o instrumento), e que posteriormente é traduzido para o instrumento. Sua teoria faz o movimento se tornar gesto corporal, para que só depois se torne também técnica – contrariando o caminho mais tradicionalmente difundido no ensino no qual se houver uma preocupação com o gesto corporal, ela seria debatida depois do ensino da técnica. A autora ainda destaca o benefício do movimento para a música, citando o conceito de espiral de transformação contínua:

O movimento refina a escuta, que por sua vez altera a qualidade do movimento, fazendo com que ele se torne como música, tendo fluência, coerência e forma. Assim, o movimento para a música fornece uma espiral para uma transformação contínua, tornando sua expressão mais fluente, coerente e com formas definidas. (PIERCE, 2007: 1)²⁰

Pierce dialoga com o trabalho de Émile Jaques-Dalcroze, que propõe a compreensão de elementos musicais através do movimento corporal. Mariani (in MATEIRO; ILARI, 2011) assim escreve sobre o método Dalcroze:

¹⁹ “Movements are suggestive for technique, and often they can be translated directly into playing gesture and singing.” (PIERCE, 2007: xiii)

²⁰ “Movement refines listening, which in turn alters the quality of movement so that it becomes like music, having fluency, coherence, and shape. Thus movement to music provides a spiral for ongoing transformation, for becoming more fluent, coherent, and shapely in expression.” (PIERCE, 2007: 1)

Através dos movimentos corporais, [no método Dalcroze] o aluno passa a experimentar sensações físicas em relação a música, abrindo caminhos para a criatividade e a expressão. [...] O corpo, uma vez convertido em instrumento musical, deve poder expressar os elementos da música, como ritmo, melodia, harmonia, fraseado e dinâmica, por meio do movimento e da expressão corporal. (MARIANI in MATEIRO; ILARI, 2011: 29-45)

Segundo Mariani (in MATEIRO; ILARI, 2011: 32), Jaques-Dalcroze observa duas funções no movimento corporal – manifestar elementos musicais e auxiliar a compreensão musical, sendo estratégia para aperfeiçoar a consciência rítmica. Apesar de não serem citados, consideramos que a consciência de outros elementos musicais, além do ritmo, também está incluída nas possibilidades de aperfeiçoamentos que o movimento oferece. A primeira função observada está relacionada com a transmissão de significado para um observador, portanto importante para quaisquer performances públicas; enquanto isso, a segunda se relaciona com a compreensão musical do próprio intérprete, aspecto fundamental para uma plena realização artística.

Pierce e Jaques-Dalcroze apontam para uma equilibrada simbiose entre som e movimento, observável potencialmente em quaisquer performances profissionais. Antes de prosseguir por essas observações, o conceito de performance será apresentado, para definir o escopo da pesquisa.

1.2 SOBRE A PERFORMANCE

A performance em suas diversas manifestações é objeto de estudo da Antropologia, principalmente a partir dos fins da década de 1970, quando Richard Bauman publica uma importante pesquisa sobre o assunto. Segundo Langdon (2006), Bauman considera performance como

[...] um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos. A realização de uma performance produz uma sensação de estranhamento em relação ao cotidiano, suscitando no espectador um olhar não-cotidiano e criando momentos nos quais a experiência está em relevo (Jakobson, 1960). (LANGDON, 2006: 166)

Em seu artigo, Langdon ainda expõe qualidades que são compartilhadas pelas diversas abordagens do conceito de performance, formando um eixo comum entre os diversos usos do termo. Entre essas qualidades está a *experiência em relevo*, sendo a performance uma experiência realçada e momentânea que envolve “[...] o ator (*performer*), a forma artística, a plateia e o contexto para criar uma experiência emergente” (LANGDON, 2006: 175). A performance é, ainda, *experiência multissensorial*, sinestésica, pela recepção simultânea de vários estímulos que criam uma experiência unificada emotiva, expressiva e sensorial, e ainda possui *engajamento corporal, sensorial e emocional*, conforme detalha a autora:

Como é característico na antropológica [sic] contemporânea, tanto quanto entre em outros campos intelectuais atuais, o paradigma do corpo e “embodiment” (corporificação) (Csordas, 1990) também faz parte das análises de performance, [...], rejeitando uma divisão cartesiana de experiência, que separa o racional do emocional e do corporal. (LANGDON, 2006: 176)

As três características apresentadas (experiência em relevo, experiência multissensorial e que possui engajamento corporal, sensorial e emocional) possuem implicações importantes para a presente tese, haja vista que está sendo defendida a performance como multissensorial e intimamente ligada ao corpo. Portanto, dentro desse conceito, uma performance na qual apenas os sons são gravados para posterior apreciação é incompleta, mesmo com os melhores materiais e métodos de gravação. Para Schutz e Lipscomb (2007),

[...] contextos que ignoram informação visual (programas de rádio, performances gravadas, audições cegas, etc) estão roubando do *performer* e do público uma significativa dimensão da comunicação musical. (SCHUTZ; LIPSCOMB, 2007: 698)²¹

Um registro de performance no qual o aspecto visual também faz parte possibilita o espectador se aproximar do que foi a performance, mas ainda está longe de representar a experiência como um todo. Porém, ao menos

²¹ “Our findings demonstrate contexts that ignore visual information (radio broadcasts, recorded performances, blind auditions, etc) are robbing both the performer and audience of a significant dimension of musical communication.” (SCHUTZ, LIPSCOMB, 2007: 896)

possibilita a apreensão visual dos movimentos corporais do artista, que fornecem estímulos adicionais aos percebidos pela audição.

1.3 O GESTO CORPORAL NA PERFORMANCE: OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

A integração do movimento, técnica e gesto corporal, representada pela área de intersecção central do diagrama apresentado anteriormente, pode ser encontrada potencialmente em quaisquer performances profissionais, tendo sido escolhidos dois casos, abaixo expostos, como breves exemplos para a observação. Essas observações têm como objetivo expor a relação entre o conteúdo musical e a realização corporal de alguns trechos, procurando indicar como o significado musical é traduzido pelo corpo de cada intérprete. Godøy sugere que diferentes ouvintes escolhem diferentes características da música para representar gestualmente, como timbres, alturas, pulsos, acentos e articulações (GODØY, 2010: 118 apud RAHAIM, 2010: 112), portanto a análise de dois intérpretes possibilitará uma compreensão inicial da importância por eles conferida a determinados elementos.

Os gestos corporais escolhidos foram selecionados por possuírem componentes visuais mais destacados, entre os demais movimentos significantes mais discretos da performance. As imagens das performances dos músicos não conseguirão representar a qualidade completa dos gestos, porém possibilitarão ilustrá-lo em linhas gerais. Para melhor aproveitamento, se recomenda fortemente a visualização dos vídeos, cujas referências se encontram em notas de rodapé. Também é importante ressaltar que esses movimentos foram selecionados por, em uma leitura superficial, poderem ser considerados supérfluos, já que na maioria dos casos o corpo não está mais em contato com o instrumento. Assim, esses movimentos não são diretamente responsáveis pela produção sonora, mas, parecem ser essenciais para a construção do caráter de cada trecho. Davidson (2012) sustenta posição semelhante:

Nas minhas extensivas observações, tais gestos acompanhantes e figurativos se tornam tão integrados no programa motor global que, mesmo se por um lado sua função

pode não ser ‘necessária’ para a produção musical, seu papel ainda assim é essencial para o *performer* individual e em algum nível isso impacta sobre o som produzido (DAVIDSON, 2012: 598)²².

EXEMPLOS GESTUAIS DE VLADIMIR HOROWITZ

Os movimentos analisados foram selecionados a partir da gravação de uma performance do pianista Vladimir Horowitz, em um recital de maio de 1982 no Royal Festival Hall em Londres²³, no qual apresenta a *Sonata em Fá Menor, K184*, de Domenico Scarlatti. Destacam-se quatro movimentos corporais que expressam claramente sua profunda inter-relação com o conteúdo musical:

1. A última nota Dó da linha superior da primeira seção é ornamentada por uma apojatura longa inferior. Horowitz toca a nota Si com os pulsos em uma posição significativamente mais baixa, e quando a tensão é resolvida na nota Dó, os pulsos voltam à posição utilizada na execução da maior parte da peça. Através desses movimentos, Horowitz enfatiza corporalmente o contraste entre a tensão e repouso musicais.



Figura 2 – Domenico Scarlatti: *Sonata em Fá Menor K184* (c.76).

²² “From my extensive observations, such accompanist and figurative gestures do become integrated into the overall motor programme to such an extent that, even if in one way their function may not be ‘necessary’ to the musical production, their role becomes nonetheless essential for the individual performer and at some level this impacts the sound produced.” (DAVIDSON, 2012: 598)

²³ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Yydto4P0BUQ>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2016.



Figura 3 – Vladimir Horowitz: pulsos enfatizam contraste entre tensão e repouso.

2. A partir do início da segunda seção da peça, a melodia é caracterizada por um arpejo de semicolcheias em *piano*, que culmina em um intervalo harmônico de oitava em *sforzando* no compasso seguinte. Essa célula se repete por diversas vezes nessa seção, ressaltando sua importância como material temático. O contraste dinâmico provindo do conteúdo musical é enfatizado pela realização corporal de Horowitz, na qual, por um lado, o arpejo é executado levemente por movimentos rápidos próximos do teclado; por outro, para executar a oitava o pianista bate rapidamente nas teclas, permitindo posteriormente que o braço faça um amplo arco para longe do instrumento. Esse gesto é possibilitado pelas oitavas em *sforzando* terem uma duração de semínima pontuada, que com o uso do pedal, têm seu som sustentado sem a ação dos dedos do intérprete. A amplitude dos movimentos é comparada com a amplitude dinâmica de cada trecho.



Figura 4 – Domenico Scarlatti: *Sonata em Fá Menor K184* (c.77-97).



Figura 5 – Vladimir Horowitz: execução das semicolcheias e momento após a execução da oitava.

3. No compasso 34, a marcação de *staccato* na quinta semicolcheia do compasso exige um toque rápido nas teclas, fazendo com que as mãos do pianista não tenham mais contato com o instrumento. Logo após, é constatada uma *fermata* na pausa de semicolcheia, que interrompe bruscamente o discurso rítmico constante até o momento. Nessa *fermata*, Horowitz mantém suas mãos imóveis,

sobrevoando o teclado, imbuindo a passagem de tensão por criar uma expectativa pelo que está por vir. Essa suspensão da continuidade rítmica é indicada musicalmente pela *fermata*, que com a realização física da imobilidade, em oposição ao movimento constante anterior, potencializa o significado da passagem.



Figura 6 – Domenico Scarlatti: *Sonata em Fá Menor K184* (c.31-34).



Figura 7 – Vladimir Horowitz: *fermata* corporal.

4. A *Sonata em Fá Menor K184* foi apresentada como parte de um conjunto de seis sonatas de Scarlatti, tendo sido a terceira da série. O gesto corporal de Horowitz no final da peça condiz com a organização do repertório no programa apresentado, no qual a sonata inteira é considerada uma parte de um todo – ao soltar a última nota, suas mãos fazem um lento e controlado arco em direção às notas da próxima sonata.



Figura 8 – Vladimir Horowitz: movimentação entre a última nota da *Sonata em Fá Menor K184* e a primeira da *Sonata em Lá Maior K101*, de Scarlatti.

EXEMPLOS GESTUAIS DE JASCHA HEIFETZ

O violino e outros instrumentos de cordas friccionadas exigem do braço direito do instrumentista o controle do arco, que determina articulações, dinâmicas, acentos, timbre e ritmos. A observação do movimento do arco de um violinista revela suas intenções relacionadas com os elementos acima expostos, cujas combinações geram diferentes tipos de significados expressivos. A técnica violinística para o controle dos elementos acima citados é mais exposta ao público em relação à técnica de outros instrumentos, já que em instrumentos percutidos ou de cordas pinçadas não são necessários mais movimentos para manter uma nota, e em instrumentos de sopros, beira o impossível a percepção de detalhes de embocadura. Sobre essa questão, Moore (1988) apresenta o conceito de *intimidade de controle* [*control intimacy*], que trata da ligação entre a variedade de sons musicalmente desejáveis de um instrumento e as capacidades psico-fisiológicas de um intérprete treinado:

Outros instrumentos que exibem grande intimidade de controle incluem o violino, o sitar, a flauta e muitos outros. Em tais instrumentos, os movimentos microgestuais do corpo do performer são traduzidos em som de maneiras que permitem o performer evocar uma ampla gama de qualidades afetivas no som musical. (MOORE, 1988: 8)²⁴

Assim, percebe-se mais claramente como os movimentos, técnica e gestos corporais estão intrinsecamente relacionados para a obtenção do resultado musical.

O segundo exemplo traz o violinista Jascha Heifetz, executando o arranjo de Leopold Auer do *Capricho n. 24* de Niccolò Paganini, em uma gravação sem data²⁵. Foram selecionados alguns movimentos que expressam intenções musicais do violinista:

1. Nos primeiros oito compassos do tema, uma frase de quatro compassos é apresentada e logo repetida. Em sua primeira

²⁴ “Other instruments exhibiting large control intimacy include the violin, the sitar, the flute, and many others. With such instruments the microgestural movements of the performer’s body are translated into sound in ways that allow the performer to evoke a wide range of affective quality in the musical sound.” (MOORE, 1988: 8)

²⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XPPoOrPZ6so>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2016.

aparição, os movimentos corporais de Heifetz destacam a característica rítmica, leve e pueril do trecho, inclinando a cabeça e o tronco para um lado e outro a cada unidade de tempo. Na repetição, a dinâmica vai para um nível abaixo e o movimento é mais contido. Na sequência, embora o tema ainda esteja sendo apresentado, os movimentos presentes nos primeiros quatro compassos são raros, e quando ocorrem não têm a mesma amplitude anterior. A hipótese aqui é a de que para o violinista é importante a caracterização gestual do tema em seus primeiros momentos, auxiliando a percepção do público, sendo redundante a repetição.



Figura 9 – Niccolò Paganini: *Capriccio n. 24* (compassos iniciais).



Figura 10 – Jascha Heifetz: movimentação temática.

2. A primeira variação tem como material temático um arpejo tético descendente, no qual a primeira nota é ornamentada

com uma apoiatura dupla. A presença da ornamentação e a sua posição no primeiro tempo de cada compasso destaca a nota entre as demais. Os movimentos do tronco e cabeça de Heifetz para a esquerda reforçam essa ênfase, sendo a postura para atacar a primeira nota diferente das demais. Tal gesto corporal encontra unidade com a técnica violinística, pois com o corpo inclinado para a esquerda, as cordas mais agudas são encontradas mais facilmente pelo arco. Porém, mesmo na segunda parte da variação, quando um arpejo ascendente é apresentado, a qualidade do movimento permanece, apesar de sua quantidade ser menor.



Figura 11 – Niccolò Paganini: *Capricho n.º 24*, Variação 1.



Figura 12 – Jascha Heifetz: postura destaca acento.

3. A décima primeira variação apresenta o contraste entre acordes e uma breve célula de quatro semicolcheias

marcadas *staccato*. A marcação de dinâmica é *forte*, indicação seguida por Heifetz, e ele adiciona tensão ao trecho com um golpe de arco longo e violento, fazendo a saída do arco rapidamente. As semicolcheias seguintes são executadas no talão com movimentos curtos. O contraste musical fica evidente no contraste entre seus movimentos de forma semelhante ao exemplo 2 de Horowitz.



Figura 13 – Niccolò Paganini: *Capriccio n. 24*, Variação 11 (compassos iniciais).



Figura 14 – Jascha Heifetz: momento antes de executar o acorde; fim da execução do acorde; e execução das semicolcheias.

4. Na última nota da peça, depois das onze extremamente virtuosísticas variações que a compõem, o movimento corporal do braço direito de Heifetz é expansivo e agressivo, levando o arco para longe do instrumento. As características do movimento expressam o caráter desse trecho, em *fortíssimo*, ponto decisivo das *variazioni di bravura*.



Figura 15 – Niccolò Paganini: *Capriccio nº. 24* (últimos compassos).



Figura 16 – Jascha Heifetz: Movimentação expansiva no fim da peça.

1.4 GESTO CORPORAL E ELEMENTOS MUSICAIS

Conforme afirma Godøy (2010: 118 apud RAHAIM, 2010: 112), diferentes músicos escolhem diferentes elementos musicais para representar corporalmente. Thompson, Graham e Russo (2005) escrevem que músicos podem intencionalmente introduzir expressões faciais e outros gestos como uma maneira de compartilhar com ouvintes seus entendimentos do significado musical, destacando pontos de encerramento, informação intervalar (se um intervalo é grande ou pequeno) e trechos nos quais a expectativa é cumprida ou violada (THOMPSON; GRAHAM; RUSSO, 2005: 178). Nos exemplos analisados acima, é possível reconhecer a representação de estruturas musicais (Heifetz no item 4, Horowitz nos itens 1 e 4), tipos de articulação e dinâmica (Heifetz item 3, Horowitz item 2), acentuação (Heifetz item 2), caráter (Heifetz item 1) e um caso interessante no qual uma *fermata* é evidenciada pela imobilidade corporal (Horowitz item 3).

A relação entre gestos corporais e estruturas musicais é discutida no trabalho de MacRitchie, Buck e Bailey (2013), no qual os autores verificaram que cada músico analisado apresentou os mesmos padrões corporais para

frases de estruturas rítmicas similares. Através da medição dos movimentos, foi constatada que “a maior mudança no movimento para cada *performer* [...] pareceu se relacionar com eventos estruturais salientes da peça” (MACRITCHIE; BUCK; BAILEY, 2013: 102)²⁶. Os autores concluem com a dedução de que o movimento corporal geral em uma performance parte da representação corporal da estrutura musical (fraseado, divisões seccionais, clímax harmônicos e melódicos), pelos intérpretes a terem internalizado em seus processos de estudo.

Davidson (2012) corrobora essa conclusão, adicionando a associação de outros elementos musicais à realização corporal a partir de sua pesquisa com clarinetistas e flautistas:

Movimentos coincidiram com contornos musicais: a ascendência e descendência de uma frase sendo associada com o dobramento dos joelhos; notas sustentadas associadas com uma posição retraída da parte superior do corpo; trechos rítmicos associados com tipos de balanço e batidas de pé. [...]

O balanço (de um lado ao outro, com o peso sendo trocado de um pé ao outro e o torso sendo inclinado na direção do pé que carrega o peso do corpo) ou o prumo (uma ação de dobrar e esticar os joelhos, com uma subida e descida acompanhante do torso) parecem ter sido usados para gerar energia e direção na frase musical. (DAVIDSON, 2012: 605)²⁷

A autora ainda cita o movimento circular dos instrumentos como um gesto expressivo dos instrumentistas, principalmente em situações de fins de frase e partes (DAVIDSON, 2012: 605).

A pesquisa de Thompson e Russo (2007), apesar de focar em aspectos da percepção que serão discutidos no subcapítulo seguinte, também vai de encontro com a ideia da representação corporal de elementos musicais.

²⁶ “Within these repeated patterns, the largest change in motion for each performer [...] appeared to relate to salient structural events within the performed piece.” (MACRITCHIE; BUCK; BAILEY, 2013: 102)

²⁷ “Movements effects coincide with musical contours: the rising and falling of a phrase being associated with knee bending; held notes associated with a crouched upper body position; rhythmic passages associated with rocking, swaying and toe-tapping. [...] The sway (side-to-side rocking action, with weight being shifted from one foot to another and the torso inclining in the direction of the foot bearing the weight of the body) or the bob (an action of bending and straightening the knees, with an accompanying rising and falling of the torso) appear to be used to generate energy and direction in the musical phase [sic]”. (DAVIDSON, 2012: 605)

Os autores revelaram que observadores foram capazes de detectar o tamanho de um intervalo, entoado por três cantoras, unicamente a partir do estímulo visual, sem qualquer estímulo auditivo. Assim, percebe-se que o contorno melódico também possui um componente que pode ser realizado corporalmente. O gráfico abaixo relaciona a média das respostas dos dezessete participantes, com tempo de treinamento musical variado de 0 a 8 anos, para o tamanho percebido do intervalo (de 1 a 7, do menor para o maior) e o tamanho real em semitons do intervalo.

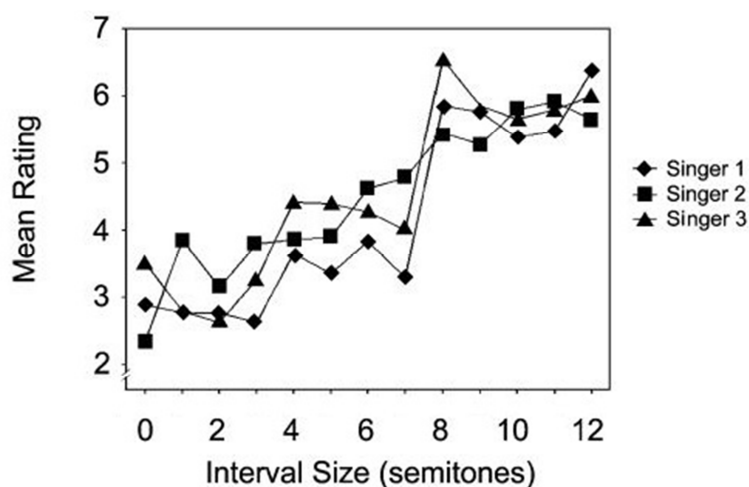


Figura 17 – Resultado da pesquisa de Thompson e Russo (2007).

Thompson, Graham e Russo (2005) apresentam os mesmos resultados, em intervalos de 2, 4, 7 e 9 semitons avaliados em notas de 1 a 5, do menor para o maior intervalo, por estímulos auditivos ou visuais:

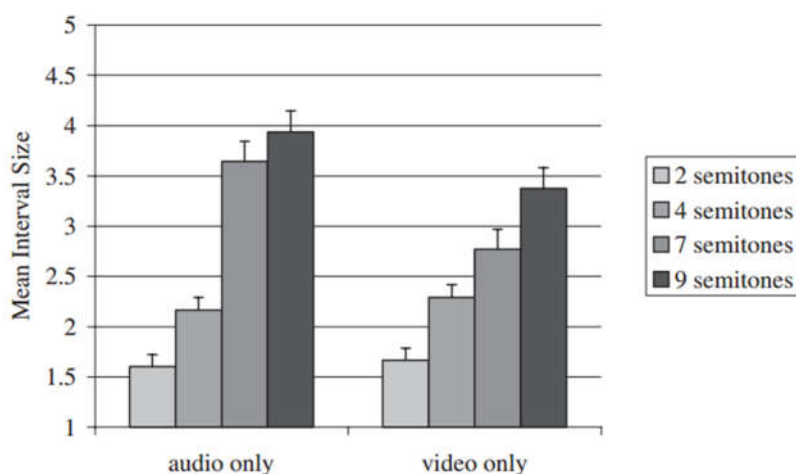


Figura 18 – Resultado da pesquisa de Thompson, Graham e Russo (2005).

Dadas as diversas maneiras possíveis de se realizar corporal e musicalmente uma peça, a partir da ênfase em distintos elementos musicais, Aguirre (2016) reforça a importância da convicção artística, ao dizer que “[...] faça o que se faça, o mais importante é estar convencido do que se está fazendo, da ideia que se está fazendo no momento” (AGUIRRE, 2016: 3)²⁸. O violonista ainda comenta que não se pode preparar tudo o que vai acontecer em um concerto, mas que é importante que o trabalho gestual e emocional seja feito desde o estudo:

[...] para que realmente isso se converta em algo tão natural como o que pode ser o novo papel de Leonardo di Caprio em um de seus filmes, por exemplo. Que realmente já convive tanto com o personagem que se converte no personagem. (AGUIRRE, 2016: 2)²⁹

Segundo Aguirre, seus gestos corporais durante os estudos são menores, mais tranquilos e relaxados; porém, em um concerto, o movimento pode ser um pouco mais exagerado. Sobretudo, o que importa para o violonista é a preparação do corpo em relação ao nível de energia, estando sempre alerta e preparado para fazer algo (AGUIRRE, 2016: 1).

Em entrevista exclusiva para a presente tese, transcrita na íntegra no Apêndice A, o violonista tcheco Pavel Steidl também defende as variadas maneiras através das quais se pode realizar gestualmente uma peça:

Mas, novamente, não existe um único jeito [de se comportar corporalmente], e eu acho que o que é importante é que [a realização gestual] deve ser da própria natureza do músico. Eu tentei por toda minha vida, na verdade, evitar as faces que eu faço, porque eu realmente não gosto delas, [...], mas é a minha natureza! Meu pai era assim, se ele fosse fazer algo como tentar abrir um pote emperrado, você veria a tensão no rosto dele. (STEIDL, 2016: 1-2)³⁰

²⁸ “Lo único que quisiera añadir es que se haga lo que se haga, lo más importante es estar convencido de lo que estás haciendo, de la idea que se está haciendo en ese momento.” (AGUIRRE, 2016: 3).

²⁹ “Y pienso que es muy importante hacerlo ya desde casa, no esperar al concierto, para realmente que eso se convierta en algo tan natural como puede ser el nuevo rol de Leonardo di Caprio en una de suyas películas, por ejemplo. Que realmente ya convive tanto con el personaje que se convierte en el personaje.” (AGUIRRE, 2016: 2)

³⁰ “But again, there is not only one way, and I think that what is important is that it should be of the nature of the musician. I tried all my life, actually, I tried to avoid the faces which I’m getting,

1.5 PERCEPÇÃO, INTERFERÊNCIA E INTERMODALIDADE

Segundo Hatten, “movimentos das mãos e braços, músculos faciais, e mesmo o corpo durante o discurso comunicam visualmente” (HATTEN, 2001b: 3)³¹. O autor segue essa linha de pensamento embasado em Campbell, que afirma: “quando uma face vista falando uma expressão como ‘aga’ é dublada por uma voz sincronizada dizendo ‘aba’, ‘ada’ é o que é mais frequentemente ‘ouvido’” (CAMPBELL, 1999: 58 apud HATTEN, 2004: 101)³². Esse experimento, conhecido como a *ilusão de McGurk*, aponta para a intermodalidade na percepção humana e a possibilidade de interferência, gerada quando dois significados diferentes são apresentados simultaneamente por diferentes meios. A interferência pode ser o resultado de uma performance na qual o músico não está consciente de seus gestos corporais, transmitindo através deles informações conflitantes com o material musical sendo executado. Uma performance na qual o gesto corporal e a música são igualmente direcionados pode auxiliar a transmitir uma concepção musical, considerando que a intenção do músico é concentrar esforços para a transmissão de um mesmo significado musical através dos meios que lhe são disponíveis.

Somente o áudio é gravado em grande parte das performances, seguindo a tradição discográfica da indústria musical. Tal tradição se formou em parte pelas limitações tecnológicas e interesses mercadológicos, em parte pela crença de que a música é a “arte dos sons”. Em uma recente pesquisa, Tsay (2013) aponta para conclusões que põem essa crença em dúvida. Nos resultados, a autora afirma que indivíduos conseguiram selecionar os vencedores de concursos de interpretação musical baseados em gravações em vídeo sem som; porém, nem músicos iniciantes ou profissionais puderam consistentemente identificar os vencedores a partir de gravações em áudio, ou

because I really don't like them, [...], but it is my nature! My father was like that, if he was doing something like trying to open a stuck jar, you would see the tension on his face.” (STEIDL, 2016: 1-2)

³¹ “Movements of the hands and arms, facial muscles, and even the body during speech communicate visually.” (HATTEN, 2001b: 3)

³² “When a face seen speaking an utterance such as ‘aga’ is dubbed to a synchronized voice saying ‘aba’, ‘ada’ is what is often ‘heard’.” (CAMPBELL, 1999: 58 apud HATTEN, 2004: 101)

de gravações em áudio e vídeo. Percebe-se novamente a intermodalidade da percepção e inclusive a prevalência da visão na apreciação das performances.

Corroborando essa questão a pesquisa de Schutz e Lipscomb (2007), cujo objetivo foi determinar se o gesto corporal de um percussionista influencia a duração da nota e a percepção da duração da nota pelo público. Segundo os autores, baseados na hipótese de apropriação modal (*modality-appropriateness*) de Welch e Warren, a princípio a audição tem prevalência em tarefas que exigem a percepção temporal, enquanto a visão é dominante em tarefas de percepção espacial. Para testar a hipótese, primeiramente foram gravados o áudio e vídeo de notas tocadas por um percussionista com gestos longos (L) e curtos (C). Os registros foram separados em seus componentes visual (somente o gesto corporal – VL e VC) e auditivo (somente o som produzido, AL e AC). Através da análise da amplitude em relação ao tempo, observou-se que AL e AC eram acusticamente indistinguíveis, portanto o tamanho do gesto não interferiu na duração da nota. Posteriormente, os componentes foram combinados para criar diferentes estímulos (VL com AL, VL com AC, VC com AL etc.) e exibidos na condição áudio/vídeo e apenas áudio aos participantes da pesquisa, que foram informados do procedimento de combinação. A percepção da duração pelos participantes não variou quando somente o estímulo auditivo foi apresentado (AL e AC), mas variou quando um mesmo estímulo auditivo foi combinado com diferentes estímulos visuais (*i.e.*, AL com VL = percepção de nota longa, AL com VC = percepção de nota curta). Assim, ficou demonstrado que a visão pode influenciar o julgamento auditivo da duração e que a diferença na duração entre as notas longas e curtas na marimba foi mais perceptiva do que real, causada pelo gesto corporal do intérprete. Schutz e Lipscomb concluem escrevendo:

O uso estratégico do gesto dá ao *performer* um mecanismo para modelar a experiência musical da plateia. A comunicação musical se dá não na correlação entre a intenção do *performer* e no resultado acústico, mas entre a intenção do *performer* e a percepção da plateia. (SCHUTZ; LIPSCOMB, 2007: 896)³³

³³ “Strategic use of gesture gives the performer a mechanism for shaping the audience’s musical experience. Musical communication relies on correlation not between performer intent

Thompson, Graham e Russo (2005) vão de encontro às pesquisas apresentadas, revelando que o tamanho de um intervalo, a percepção da dissonância e da valência afetiva de trechos é influenciada pelo estímulo visual em uma performance. Em sua conclusão, afirmam que:

Expressões faciais diferentes podem causar os mesmos eventos musicais soarem mais ou menos dissonantes, os mesmos intervalos melódicos soarem maiores ou menores, e a mesma música soar mais ou menos alegre. Resumindo, ouvintes integram aspectos visuais e auditivos de uma performance para formar uma representação mental audiovisual integrada, e essa representação não é inteiramente previsível apenas a partir do estímulo auditivo. (THOMPSON; GRAHAM; RUSSO, 2005: 194)³⁴

Para os autores, até o fim do século XIX as performances musicais eram quase sempre experimentadas com atividades que integravam os aspectos auditivos e visuais. Esses aspectos foram separados com a introdução de novas tecnologias como o rádio e o gramofone, influenciando a concepção de música na qual contribuições visuais são frequentemente ignoradas.

Hatten afirma que “quando ouvimos uma performance com os olhos fechados, ou quando ouvimos uma gravação, nós podemos reconstruir os tipos e qualidades de movimento que dão caráter aos gestos musicais” (HATTEN, 2001: 2)³⁵. Godøy e Cox seguem a mesma linha de pensamento, segundo Visi, Schramm e Miranda:

De fato, de acordo com Godøy, as pessoas continuamente reencenam simulações mentais de ações que produzem som enquanto ouvem música atentamente, adicionando um elemento motor-mimético na percepção e cognição musical. Adicionalmente, Cox formula uma hipótese similar: “nós normalmente imaginamos (com mais frequência

and acoustic result, but between performer intent and audience perception.” (SHUTZ; LIPSCOMB, 2007: 896)

³⁴ “Different facial expressions can cause the same musical events to sound more or less dissonant, the same melodic interval to sound larger or smaller, and the same music to sound more or less joyful. In short, listeners integrate visual with aural aspects of performance to form an integrated audio-visual mental representation of music, and this representation is not entirely predictable from the aural input alone.” (THOMPSON; GRAHAM; RUSSO, 2005: 194)

³⁵ “When hearing a performance with our eyes closed, or when listening to a recording, we can reconstruct the kinds and qualities of motion that give character to musical gestures.” (HATTEN, 2001: 2)

inconscientemente) como seria fazer os sons que estamos escutando". (VISI; SCHRAMM; MIRANDA, 2014: 2)³⁶

A partir dessas constatações, que tem a intermodalidade como fundamento, poderia se inferir que é possível reconstruir as características e qualidades de movimentos por estes já fazerem parte do imaginário gestual adquirido através de experiências passadas. Porém, a pesquisa de Matsumoto e Willingham (2009), que trata de expressões faciais em deficientes visuais, aponta para a habilidade inata do ser humano de expressar emoções através dos músculos faciais, independente do aprendizado pela observação. Faltam ainda estudos com deficientes visuais que possam confirmar ou refutar a tese da habilidade inata de se construir gestos corporais a partir unicamente de estímulos musicais sonoros. Independentemente do resultado, o fato do estímulo auditivo ser suficiente para promover a imaginação de um gesto corporal em indivíduos sem deficiência visual é notável.

Outro corolário das afirmações de Hatten, Godøy e Cox é a ênfase na relação entre conteúdo musical (gesto musical) e movimento, exposta anteriormente com os exemplos de Horowitz e Heifetz. É o movimento que traz à tona o caráter do gesto musical presente na partitura como potencialidade latente. Ainda podem ser derivadas outras proposições, em respeito às traduções: um gesto musical é pensado e escrito na partitura pelo compositor – e segundo Mantel³⁷ (apud ZAGONEL, 1997: 34), o compositor já imagina o gesto corporal necessário para a execução musical – e traduzido pelo intérprete em seu gesto corporal. Este, por sua vez, é retraduzido para gesto musical pelo instrumento, e por fim é percebido como um conjunto de gesto musical e corporal pelo ouvinte-espectador.

³⁶ "In fact, according to Godøy, people continuously reenact mental simulations of sound-producing actions when listening attentively to music, adding a motor-mimetic element in music perception and cognition. Additionally, Cox formulates a similar hypothesis: "we normally imagine (most often unconsciously) what it is like to make the sounds we are hearing." (VISI; SCHRAMM; MIRANDA, 2014: 2)

³⁷ No texto de Zagonel, não há referências adicionais desse autor, referido apenas como "professor Mantel".

1.6 GESTO MUSICAL

No discurso entre músicos é comum a utilização da palavra *gesto* (ou gesto musical) para se referir a motivos, frases e partes de uma composição, ou mesmo a peças inteiras. Essa apropriação metafórica vai de encontro com o alto grau de correlação entre a música e movimento expressivo, revelando o quanto o movimento e o corpo estão conectados com o fazer musical. Godøy e Leman (2010) afirmam que “nós chegaríamos ao ponto de afirmar que música é basicamente uma combinação de som e movimento, e que música significa alguma coisa para nós por causa dessa combinação” (GODØY, LEMAN, 2010: ix)³⁸. Os autores caracterizam o gesto musical como “uma unidade musicalmente e perceptivamente significativa que é resultado do processo de segmentação do ouvinte” (GODØY, LEMAN, 2010: 72)³⁹, conceito que será adotado para a presente tese.

Zagonel (1997: 16) descreve o gesto mental como o referido gesto musical. Para a autora, esse tipo de gesto compreende dois aspectos:

- a) o que faz referência ao gesto físico: é a imagem mental deste, a imagem do gesto físico corporal no pensamento do indivíduo, [...]
- b) o que é entendido como movimento sonoro (o som se deslocando no tempo): é o caminho do som propriamente dito enquanto ideia (pensamento) ou sob forma real (o som). (ZAGONEL, 1997: 16)

O primeiro aspecto é a representação mental de um dado movimento, elemento que faz parte da concepção de técnica instrumental aqui adotada⁴⁰, portanto com relação direta com o aspecto corporal. O segundo aspecto trata do gesto como movimento sonoro, som deslocado pelo tempo, indo de encontro à definição global do gesto de Hatten (2004) – formação energética significativa ao longo do tempo. A formação energética referida pode ser tanto o fenômeno sonoro, quanto o fenômeno corporal, tornando a

³⁸ “We would go so far as to claim that music is basically a combination of sound and movement, and that music means something to us because of this combination.” (GODØY, LEMAN, 2010: ix)

³⁹ “A musical gesture is a musically and perceptually meaningful unit that is the result of a listener’s segmentation process.” (GODØY, LEMAN, 2010: ix)

⁴⁰ Conjunto de procedimentos que permite a transmissão de ideias musicais para um instrumento, abrangendo tanto as imagens mentais quanto os posicionamentos e movimentos corporais.

definição de Hatten ampla o suficiente para conter uma grande variedade de manifestações.

É importante destacar que para Zagonel (1997: 17), o gesto musical está presente no músico enquanto intérprete ou compositor. O compositor transita do gesto à composição, enquanto o intérprete faz o inverso, da composição ao gesto. No raciocínio posteriormente explicado referenciando Mantel, a autora escreve:

O compositor, ao conceber uma ideia musical, constrói a imagem do movimento sonoro e pode prever o gesto instrumental necessário à sua concretização. O intérprete, a partir da leitura da partitura, imagina o movimento sonoro desejado, e associa o gesto físico necessário à emissão desse som. (ZAGONEL, 1997: 17)

Zagonel se refere à música escrita na partitura, porém, vale adicionar que na música contemporânea, notações alternativas vêm sendo empregadas há décadas nas obras de György Ligeti, John Cage, Gilberto Mendes, Jorge Antunes e Hans-Joachim Koellreutter, entre outros (FRANÇA, 2010: 13). Esses procedimentos podem facilitar a compreensão de determinadas intenções do compositor pelo intérprete, principalmente quando a estrutura formal de uma peça é mais dependente de questões texturais e timbrísticas do que de harmonia, contraponto ou desenvolvimento temático. No exemplo a seguir da peça *Volumina*, composta para órgão por Ligeti na década de 1960, a notação mostra as ações de mão direita, mão esquerda e pedal:

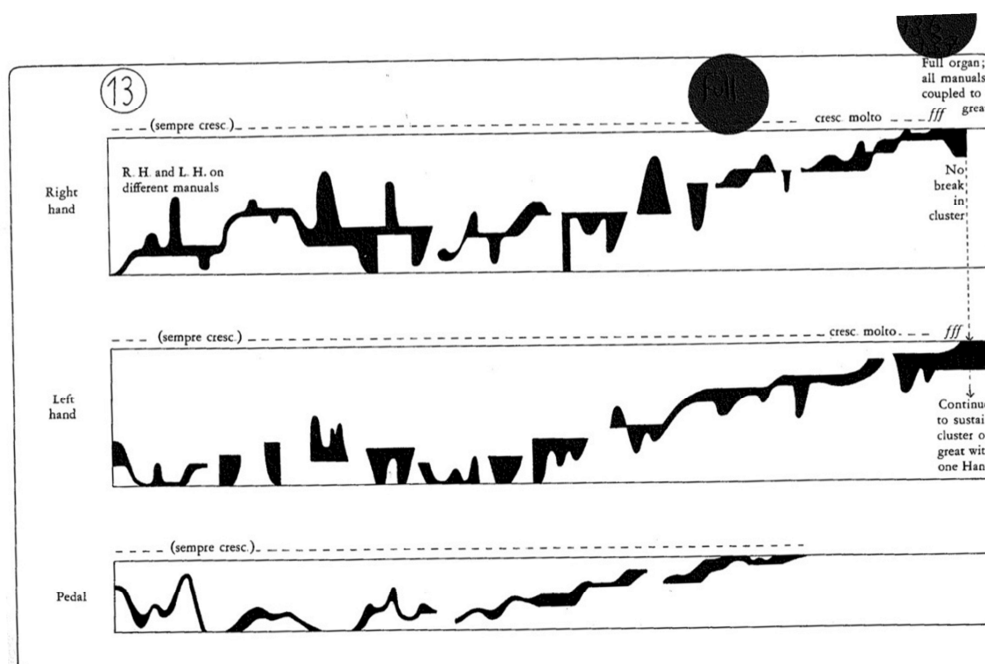


Figura 19 – György Ligeti: *Volumina*, seção 13.

O violonista Rafael Aguirre, em entrevista exclusiva para a presente tese, destaca a proximidade de sua intenção musical como intérprete com a do próprio compositor: “Se você é uma pessoa tímida, mas está interpretando o papel de Schumann, Mendelssohn ou Tárrega, ou de qualquer compositor, que no momento estava eufórico, você tem que ser eufórico” (AGUIRRE, 2016: 2-3)⁴¹. Aguirre observa que se deve trabalhar continuamente na busca do *état d’esprit* de uma composição, que passa pelo estado de espírito do compositor no momento da composição, pelo contexto histórico-cultural e também pelas características próprias do idioma de um compositor na música por ele composta. A somatória dessas informações resulta no que ele chama de *Klangvorstellung*, a imaginação sonora, de onde se originam os gestos corporais (AGUIRRE, 2016, *passim*).

O gesto – tanto musical, quanto corporal – faz a ligação entre compositor, composição e intérprete. Goldstein ressalta essa importância do gesto e está de acordo com Hatten (2001: 2) no tocante à capacidade da reconstrução de uma imagem mental a partir de um estímulo auditivo:

⁴¹ “Si tú eres una persona tímida, pero estás interpretando un papel de un Schumann, o de un Mendelssohn, o de un Tárrega, o de un cualquier compositor, que en este momento estaba eufórico, tú tienes que ser eufórico.” (AGUIRRE, 2016: 3-4)

Música é uma arte performática, e parte da qualidade da experiência musical vem da relação entre a técnica física do intérprete e o som que é produzido. Um ouvinte pode apreciar essa conexão visualmente (e visceralmente) seja num concerto ao vivo ou nos olhos da mente enquanto escuta uma performance gravada. Nossa rica tradição de instrumentos musicais criou um repertório de gestos (arcadas, sopros, batidas, etc.) que são intimamente ligadas a sons familiares (GOLDSTEIN, 1988 apud CADOZ; WANDERLEY, 2000: 90)⁴²

1.7 PERCEPÇÃO E UNIVERSALIDADE

Antes de prosseguir para a relação entre significado musical e gesto corporal, é importante ressaltar o termo “processo de segmentação do ouvinte”, da citação de Godøy e Leman (2010: ix), e uma afirmação de West: “O ouvinte, por sua vez, reconhece e identifica esses gestos musicais” (WEST, 1998: 34)⁴³. Tais premissas colocam o ouvinte como peça fundamental e encontram respaldo nos textos de Ridley, que afirma:

[...] o reconhecimento da expressividade (e não meramente de um tipo de signo entre outros) é conceitualmente relacionado à nossa relação de sentir. Se eu julgo o comportamento de alguém de expressar, digamos, melancolia, então eu estou dizendo ao mesmo tempo que eu sei alguma coisa sobre como é a sua melancolia, como seria estar no estado nos quais seus gestos refletem; meu julgamento é parcialmente sentido. O que significa que a fim de corretamente – e no seu sentido mais completo – atribuir predicados expressivos a uma pessoa, meu julgamento precisa *sempre* envolver um elemento de sentimento ou resposta afetiva. (RIDLEY, 1995: 53 apud WEST, 1998: 40)⁴⁴

Assim como acontece na comunicação verbal, em última instância é o receptor o responsável pela compreensão da mensagem, apesar de todos os esforços do emissor de fazer sua mensagem ser compreendida. Um dos

⁴² “Music is a performing art, and part of the quality of the musical experience comes from the relationship between the player’s physical technique and the sound that is produced. A listener can appreciate this connection visually (and viscerally) whether in a live concert or in the mind’s eye while listening to a recorded performance. Our rich tradition of musical instruments has created a repertoire of gestures (bowing, blowing, banging, etc.) that are closely tied to familiar sounds.” (GOLDSTEIN, 1988 apud CADOZ; WANDERLEY, 2000: 90)

⁴³ “The listener in turn recognizes and identifies these musical gestures.” (WEST, 1998: 34)

⁴⁴ “[...] the recognition of expressiveness (and not merely of one kind of sign among others) is conceptually related to our capacity to feel. If I judge someone’s behavior to be expressive of, say, melancholy, then I am saying at the same time that I know something of what his melancholy is like, what it would be like to be in the state which his gestures reflect; my judgment is partly felt. Which means that in order properly – and in the fullest sense – to attribute expressive predicates to a person, my judgment must *always* involve an element of feeling or of affective response.” (RIDLEY, 1995: 53 apud WEST, 1998: 40)

mecanismos que auxilia na compreensão é a universalidade de expressões faciais, defendida mais recentemente por Ekman e um grupo de pesquisadores (1969, 1987, 2003), porém presente na literatura desde Darwin (1872). Darwin afirma que “os novos e os velhos de diferentes raças, sejam homens ou animais, expressam o mesmo estado mental pelos mesmos movimentos” (DARWIN, 1872: 352)⁴⁵. O desenvolvimento dessa teoria veio nas pesquisas de Ekman, Sorenson e Friesen (1969), nas quais foram mostradas fotografias para pessoas de cinco culturas (Chile, Argentina, Brasil, Japão e Estados Unidos) e registradas as opiniões sobre que emoção estava retratada em cada expressão facial, a partir de uma lista de emoções possíveis. A maioria em cada cultura teve respostas coincidentes, sugerindo que expressões faciais poderiam ser universais. Posteriormente, a fim de remover a possível influência da mídia sobre expressões faciais, o grupo de pesquisa de Ekman visitou o sudeste de Papua-Nova Guiné, onde registrou consistentes respostas de indivíduos da etnia Fore para felicidade, raiva, desgosto e tristeza (EKMAN; FRIESEN; O’SULLIVAN et al., 1987)^{46, 47}.



Figura 20 – Exemplo de conjunto de fotografias mostradas nas pesquisas coordenadas por Ekman (EKMAN, 2003: 9).

O ser humano tem comportamentos musculares faciais semelhantes para expressar estados emocionais em diferentes culturas, letradas e iletradas, sob influência da mídia ou não. Independente da teoria adotada sobre a

⁴⁵ “[...] the young and the old of widely different races, both with man and animals, express the same state of mind by the same movements.” (DARWIN, 1872: 352)

⁴⁶ A metodologia empregada não foi a mesma da pesquisa anterior por se tratar de uma sociedade ágrafa. O entrevistador contava uma pequena história (“Seus amigos vieram e ele/ela está feliz”, “Ele/ela está com raiva e quase lutando”, “Seu filho/a morreu e ele/ela se sente muito triste”) e pedia para o entrevistado apontar para uma figura que melhor se encaixasse na história.

⁴⁷ Medo e surpresa não foram consistentemente diferenciados entre eles, porém diferenciados de raiva, desgosto, tristeza e felicidade. (EKMAN, 2003: 10)

capacidade da música de representar uma emoção em específico ou não, independente do músico estar querendo representar as emoções musicais facialmente ou não, suas expressões faciais em uma performance inevitavelmente serão percebidas pela maior parte público e interpretadas como configurações musculares que expressam estados emocionais. Assim, a expressão facial de um músico pode ser um instrumento potencializador de significados emocionais.

As pesquisas de Clynes (1972) em relação a formas sênticas (*sentic forms*) também oferecem evidências da universalidade na expressão de emoções. Clynes pediu para indivíduos expressarem uma determinada emoção da forma mais precisa possível através de um único pressionamento de seu dedo em um dispositivo, que media a pressão aplicada em relação ao tempo. O resultado gráfico da medição foi chamado de forma sêntica, e sua pesquisa mostrou que “existe uma forma de ação dinâmica e específica subjacente à expressão de cada emoção, e que o caráter dinâmico dessa forma de ação é provavelmente universal, não dependente de aprendizado e geneticamente programado” (CLYNES, 1972: 4)⁴⁸. As figuras a seguir mostram as formas sênticas comuns na expressão de algumas emoções, sendo a linha superior representante da pressão vertical no aparelho (eixo y) em relação ao tempo (eixo x), e a inferior a pressão horizontal, em direção ao corpo do participante (crista) ou para longe dele (vale), também em relação ao tempo (eixo x).

⁴⁸ “[...] there is a specific dynamic form of action underlying the expression of each emotion, and that the dynamic character of this action-form probably is universal, unlearned, and genetically programmed.” (CLYNES, 1972: 4)

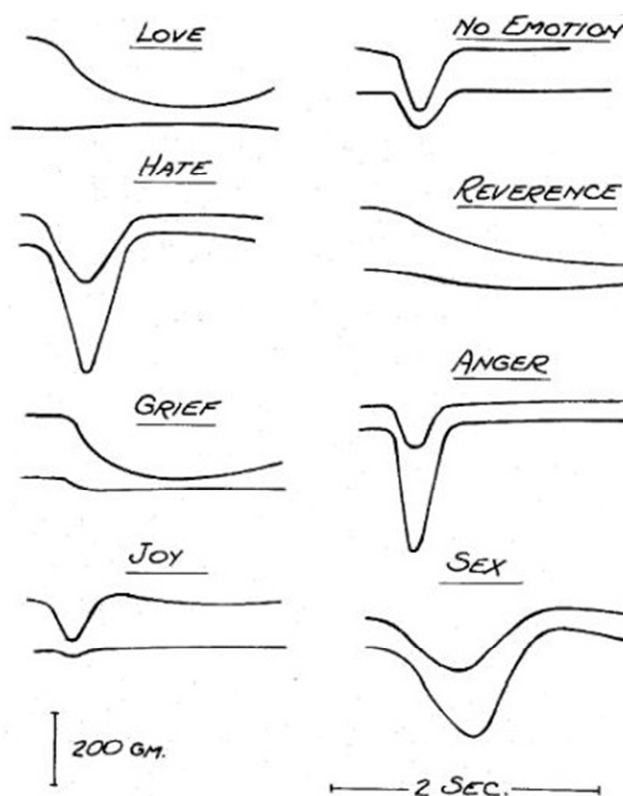


Figura 21 – Formas sênticas comuns: amor, sem emoção, ódio, reverência, pesar, raiva, alegria e sexo (CLYNES, 1972: 2).

Emoções são mais complexas do que a análise da pressão de um dedo sobre um aparelho, porém se percebe, a partir do trabalho de Clynes, que em um ambiente controlado e restrito, a manifestação dinâmica de emoções de diferentes indivíduos possui formas semelhantes. Em uma performance musical, a técnica instrumental poderia ser considerada o ambiente restrito, no qual o músico opera dentro das *affordances*⁴⁹. A ressalva a ser feita é de que a relação entre as duas situações não é completamente direta, já que a técnica instrumental é aprendida, enquanto o pressionamento do botão não envolveu nenhum treinamento prévio. Porém, lembrando a citação de Pierce, “movimentos são sugestivos para a técnica, e frequentemente podem ser traduzidos diretamente para o gesto de se tocar e cantar” (PIERCE, 2007:

⁴⁹ “[...] propriedades físicas e observáveis do objeto, principalmente aquelas que preconizam como este objeto pode ser usado. [...] Tanto em relação ao instrumentista quanto ao instrumento, um determinado trecho musical somente é possível (realizável/tocável) quando se situa dentro dos limites dessa ‘affordance’ que, via de regra, ocorre no nível físico das interfaces, ou seja, nos pontos de contato aonde o músico e instrumento se comunicam (teclados, chaves, paletas, baquetas, arcos, mãos entre outros).” (GIMENES; MANZOLLI, 2006: 289)

xiii)⁵⁰. Sendo assim, o germe do componente universal e não dependente de aprendizado presente nas expressões faciais e formas sênticas pode ser encontrado no gesto corporal de um músico durante sua performance.

Entretanto, Ekman afirma que “gestos simbólicos – como um aceno da cabeça para *sim*, balançar a cabeça para *não*, e o gesto para OK – são específicos de cada cultura” (EKMAN, 2003: 4)⁵¹. Isso porque símbolos são arbitrários e criados por convenção, portanto passíveis de diferenças culturais, enquanto as expressões faciais são características inatas e universais. As formas sênticas estão mais para expressões faciais do que para gestos simbólicos, porque representam a manifestação corporal para uma determinada emoção não como símbolo, mas como índice da própria emoção.

Indícios da universalidade dos gestos corporais em performances musicais foram encontrados na pesquisa de Davidson (2012), que averiguou semelhança de movimentos entre flautistas, assim como em clarinetistas. Em relação aos casos de estudo analisados, a autora conclui que intérpretes dos mesmos instrumentos se movem de maneiras similares (DAVIDSON, 2012: 605). No fim da mesma pesquisa, a autora afirma que o balanço (*sway*) é um dispositivo expressivo usado pelos três tipos de instrumentistas analisados. As conclusões de Davidson apontam para uma possível universalidade na realização de alguns gestos corporais, mas ainda são necessárias uma maior quantidade de dados e análises aprofundadas dos movimentos de outros instrumentistas para que suas afirmações possam ser comprovadas.

1.8 TEORIAS DE SIGNIFICADO MUSICAL E GESTO CORPORAL

Segundo Meyer (1956), as teorias de significado musical podem ser divididas em duas vertentes – *referencialista* e *absolutista*. A corrente *referencialista* defende a música como portadora de referências extramusicais, podendo representar fatos e fenômenos externos a ela. De acordo com Caznók

⁵⁰ “Movements are suggestive for technique, and often they can be translated directly into playing gesture and singing.” (PIERCE, 2007: xiii)

⁵¹ “[...] symbolic gestures – such as the head nod yes, the head shake no, and the A-OK gesture – are indeed culture-specific.” (EKMAN, 2003: 4)

(2003: 23), para essa corrente seriam possíveis representações de conteúdos narrativos e afetivos, fenômenos da natureza ou relações cosmológicas e numerológicas, entre outros.

Por outro lado, a corrente *absolutista* advoga a visão da música como “auto-suficiente na construção e no estabelecimento de relações puramente sonoras, intramusicais” (CAZNÓK, 2003: 24). O significado musical, abstrato, se encontra na própria obra, sem referências a objetos ou emoções externas.

Meyer ainda afirma que a corrente absolutista pode ser dividida nas posições *formalista* e *expressionista*. Para os absolutistas formalistas, “o significado da música é puramente intelectual, existindo a partir da percepção e da compreensão das relações musicais na composição” (WAZLAWICK; CAMARGO; MAHEIRIE, 2007: 5). Para a posição absolutista expressionista:

a música é uma forma simbólica e apresenta estreitas similaridades com os sentimentos humanos. Isso não quer dizer que ela exprima sentimentos particulares, como alegria, tristeza ou ódio, mas que atinge os mais profundos recessos da psique pela empatia existente entre música e sentimento, entendido aqui em seu sentido amplo, de capacidade de sentir. (FONTEERRADA, 2003: 93)

Portanto, para essa posição, as relações musicais de uma peça são as responsáveis por estimular sentimentos e emoções no ouvinte. A relação da arte com a vida humana é reconhecida, porém sem aceitar significados extramusicais próprios do referencialismo (WAZLAWICK; CAMARGO; MAHEIRIE, 2007: 5).

Davies (1994 apud WEST, 1998) acredita que a música possui um caráter dinâmico que se assemelha a ações humanas, portanto ela consegue apresentar melhor um movimento, e não um comportamento. Com isso, o autor escreve sobre características emocionais aparentes (*emotion characteristics in appearances*), movimentos que podem ser compreendidos por um observador como relativos à determinada emoção. Dessa forma, o autor pode ter sua teoria classificada na vertente absolutista expressionista, evitando o

referencialismo que emergiria da representação da própria emoção, e considerando apenas as características aparentes dessa emoção.

A posição de Hanslick (2011 [1854]) é semelhante, com algumas ressalvas, defendendo que a música consegue expressar os adjetivos referentes a um determinado substantivo-emoção, mas nunca o próprio substantivo:

O *amor* não é concebível sem a representação de uma personalidade amada, individual, sem o desejo e o anelo da felicidade, da exaltação, da posse do objeto. O que o transforma em amor não é a índole da mera moção anímica, mas o seu cerne conceptual, o seu conteúdo real e histórico. Segundo a sua *dinâmica*, tanto pode ser suave como arrebatador, apresentar-se ou como alegre ou como doloroso, e sempre permanecer amor. Esta simples observação basta para demonstrar que a música consegue expressar unicamente esses diversos adjectivos acompanhantes, nunca o substantivo, o próprio amor. [...] Além disso, a expressão estética de uma música pode dizer-se graciosa, suave, violenta, enérgica, elegante, fresca; simples ideias que podem encontrar nas combinações sonoras a correspondente manifestação sensível. Podemos, pois, empregar directamente tais adjectivos ao falar de criações *musicais*, sem pensar no significado ético que têm para a vida anímica do homem. (HANSLICK, 2011 [1854]: 20-22)

Hanslick defende que a música pode representar apenas o que há de dinâmico, “pode reproduzir o movimento de um processo físico segundo os momentos: depressa, devagar, forte, fraco, crescendo, decrescendo” (HANSLICK, 2011 [1854]: 23). O movimento é apenas uma propriedade que emoções compartilham com outros fenômenos, mas nunca descreve o próprio sentimento. Diferentemente de Davies, Hanslick não faz a relação da música com as emoções ou mesmo suas características aparentes, podendo ser considerado absolutista formalista. Porém, é possível derivar a partir de sua teoria relações de semelhança entre os movimentos encontrados em uma música e os movimentos realizados corporalmente no cotidiano.

O movimento ocupa parte importante das teorias de Davies e Hanslick, podendo ser realizadas estreitas ligações entre música e gesto corporal. Entretanto, é Kivy (1980 apud WEST, 1998) quem coloca o gesto corporal como fundamental para sua teoria de significado musical – para o

autor, é o gesto corporal que se transforma em gesto musical e constrói significados. O autor fundamenta sua teoria em três pilares: *discurso*, *contorno* e *convenção* (*speech*, *contour*, *convention*). A teoria do *discurso* explica que a partir do *stile rappresentativo* da Camerata Fiorentina, no início do século XVII, a música desenvolveu características análogas às de um discurso sob influência de uma emoção. West (1998) explica que “a música é triste, por exemplo, porque representa os tons expressivos e outras características da voz humana quando triste. O ouvinte, por sua vez, reconhece e identifica esses gestos musicais” (WEST, 1998: 34)⁵². Outros comportamentos humanos expressivos como movimento, postura e gesto também são traduzidos para a música: Kivy afirma que a linha musical “é um ‘mapa sonoro’ do corpo humano sobre influência de uma emoção em particular” (KIVY, 1980: 53 apud WEST, 1998: 35)⁵³, caracterizando o que chama de *contorno*. Por fim, a *convenção* explica a expressividade musical em função de associações de aspectos musicais e emotivos criadas pelo costume, portanto simbólicas, sem que haja analogias entre eles. Kivy ainda afirma que toda expressividade advinda da convenção foi originalmente expressividade por contorno (KIVY, 1980: 83 apud WEST, 1998: 37).

Segundo McClary, “quando ondas sonoras são reunidas de tal forma a assemelhem-se a gestos físicos, nós, como ouvintes, somos capazes de ler ou dar sentido a elas, em grande parte por meio de nossas experiências ao longo da vida como criaturas corpóreas” (MCCLARY, 1991: 23 apud WEST, 1998: 18)⁵⁴. Cabe então ao intérprete ter a sensibilidade para perceber os movimentos potenciais presentes em um trecho musical e estudar sua realização para uma melhor transmissão do seu significado, combinação de som e movimento. Aguirre comenta:

⁵² “The music is sad, for example, by virtue of its representing the expressive tones and other characteristics of the human voice when sad. The listener in turn recognizes and identifies these musical gestures.” (WEST, 1998: 34)

⁵³ “It [the musical line] is a ‘sound map’ of the human body under the influence of a particular emotion.” (KIVY, 1980: 53 apud WEST, 1998: 35)

⁵⁴ “When sound waves are assembled in such a way to resemble physical gestures, we as listeners are able to read or to make sense of them, largely by means of our lifelong experiences as embodied creatures.” (MCCLARY, 1991: 23 apud WEST, 1998: 18)

Eu creio que não se deve tentar exagerar mais do que se faz, mas tampouco não se deve frear, não se deve fechar a porta ao estado corporal que um pode ter como uma relação emocional quando toca uma peça. Eu penso que se deve deixar realmente que a peça fique solta a toda a energia que cada um leva dentro de si, ou essa tranquilidade. Eu creio que uma coisa muito importante é que quando alguém está tocando um concerto, se está tocando algo que é muito alegre, ele tem que realmente mostrar essa alegria, ou essa tristeza. É muito importante mostrar mais o caráter do que a concentração de estar calculando movimentos. O que vejo muito nos concertos é que as pessoas estão muito concentradas no que estão fazendo e para elas importa mais a perfeição do que estão fazendo do que realmente a mensagem da música e o tocar para os demais. (AGUIRRE, 2016: 2)⁵⁵

Apesar de concordarmos com Hanslick e Davies em relação à capacidade da música de portar apenas características dinâmicas, o intérprete dotado de sensibilidade pode sintetizar uma emoção a partir dessas características, criando significados a partir da perspectiva absolutista expressionista. Essa tarefa poderá auxiliar o próprio intérprete a entender melhor a música, pelo gesto resumir uma grande quantidade de elementos musicais, conforme escreve Hatten: “o gesto oferece um imediatismo de significado afetivo a partir de uma síntese de elementos musicais que podem ser projetados por uma performance como uma gestalt” (HATTEN, 2001c: 1)⁵⁶. Kurtenbach e Hulteen (1990 apud IAZZETTA, 2013) corroboram essa afirmação:

Quer dizer, um gesto pode controlar vários parâmetros ao mesmo tempo, permitindo assim que o usuário possa manipular os dados de uma maneira que seria impossível se tivesse que modificar um parâmetro de cada vez. Por exemplo, um maestro controla simultaneamente o tempo e o volume do gesto musical. O ritmo do gesto controla o tempo e o tamanho

⁵⁵ “Yo creo que no hay que intentar exagerar más de la cuenta lo que uno hace, pero tampoco no hay que frenar, no hay que cerrar la puerta al estado corporal que uno puede tener como una relación emocional cuando toca una pieza. Yo pienso que hay que dejar realmente que ella se rienda suelta a toda esa energía que uno lleva dentro, o esa tranquilidad. Yo creo que una cosa muy importante es que cuando uno está tocando un concierto, si está tocando algo que es muy alegre, uno tiene que realmente mostrar esa alegría, o esa tristeza. Es muy importante mostrar más el carácter que la concentración de estar calculando movimientos. Lo que yo veo mucho en los conciertos es que la gente está muy metida en lo que está haciendo y le importa más la perfección de lo que está haciendo que realmente el mensaje de la música y el tocar para los demás.” (AGUIRRE, 2016: 2)

⁵⁶ “Gesture offers an immediacy of affective meaning from a synthesis of musical elements that can be projected by a performer as a gestalt.” (HATTEN, 2001c: 1)

do gesto controla o volume. Isso permite uma comunicação eficiente que não seria possível pelo ajuste individual do tempo e do volume. (KURTENBACH; HULTEEN, 1990: 311-12 apud IAZZETTA, 2013: 8)

O gesto corporal refletirá a percepção individual da música pelo intérprete, potencializando também a percepção do público pela similaridade dos movimentos performáticos com os movimentos que caracterizam estados emocionais.

1.9 TIPOLOGIAS DO GESTO

Várias das pesquisas cujo tema é o gesto corporal em música apresentam distintas categorias ao classificarem os fenômenos observados. Sobre essa questão, destaca-se que: “É importante manter em mente que uma tipologia gestual, como todas as outras tipologias, não tem como objetivo criar um sistema absoluto de classificação, mas apontar algumas das diferentes funções dos gestos” (JENSENIUS ET AL. in GODØY; LEMAN, 2010: 25)⁵⁷. A proposição de categorias parte da necessidade de se tentar compreender as funções que os gestos corporais possuem em uma performance musical, ainda que tais funções se sobreponham frequentemente umas às outras. Na presente tese, faz-se necessária a apropriação de uma tipologia adequada para posterior utilização como referência para a análise funcional dos gestos corporais.

Para esclarecer os conceitos utilizados por autores de referência que propuseram tipologias sobre o gesto, foram construídos quadros com as definições dos termos que empregam. Após cada quadro, são feitas considerações que argumentam em favor da posição em relação à tipologia do gesto corporal defendida na presente tese.

Delalande (2012 [1988])

Quadro 2 – Tipologia de gestos proposta por Delalande.

DELALANDE in GUERTIN, 2012 [1988]	
<i>Gestos</i>	<i>Definições</i>

⁵⁷ “It is important to keep in mind that a gestural typology, like all other typologies, is not intended to create an absolute classification system, but rather to point out some of the different functions of gestures.” (JENSENIUS ET AL. in GODØY; LEMAN, 2010: 25)

Efetivos	“[...] friccionar, soprar, pressionar uma tecla – necessário para mecanicamente produzir o som.” ⁵⁸
Acompanhantes	“[...] engaja o corpo inteiro. O instrumentista combina movimentos estritamente essenciais com outros que são aparentemente menos necessários, como gestos de peito, de ombros, mímicas e a respiração de um pianista.” ⁵⁹
Figurativos	“O ouvinte de uma gravação limita sua experiência na identificação dos gestos realizados pelo instrumentista? Provavelmente não. Ele percebe um gesto figurativo, um balanço em uma melodia que não implica que o pianista estava balançando, ou um relaxamento no fim de uma frase que está repousando, [...] um ballet imaginário completo que constitui uma terceira dimensão do movimento.” ⁶⁰

As definições de Delalande (in GUERTIN, 2012 [1988]) apresentam uma organização funcional dos gestos utilizada como referência para várias pesquisas posteriores. Trabalhando a partir dos gestos corporais observados nas performances de Glenn Gould, Delalande afirma que os gestos instrumentais⁶¹ são inicialmente analisados em pelo menos três categorias, abrangendo do puramente funcional até o puramente simbólico. Segundo Cadoz e Wanderley, “os dois primeiros níveis propostos correspondem a ações físicas do instrumentista, enquanto o terceiro é completamente simbólico” (CADOZ; WANDERLEY, 2000: 77)⁶².

Os gestos figurativos não entrarão em nossa discussão, pois não tratam de gestos corporais realizados pelo intérprete. Ao tratar dos gestos acompanhantes, Delalande considera que “é provável que esses gestos sejam igualmente úteis tanto para a imaginação quanto para a própria produção do

⁵⁸ “First, the *effector gesture* – rubbing, blowing, pressing the key – necessary to mechanically produce the sound.” (DELALANDE in GUERTIN, 2012 [1988]: 1)

⁵⁹ “Then, the *accompanying gesture* that engages the entire body. The instrumentalist combines strictly essential movements with others that are apparently less necessary, like chest gesture, shoulders gesture, mimics, pianist’s breathing.” (Idem)

⁶⁰ “Does the listener of the recording limit his experience to identifying the gestures enacted by the instrumentalist? Probably not. He perceives a figurative gesture, a sway in a melody that does not imply that the pianist was swinging, or a leaning at the end of the phrase that is resting, [...] an entire imaginary ballet that constitutes a third dimension of the movement.” (Idem).

⁶¹ Aqui entendidos como sinônimo de *gestos corporais*.

⁶² “The first two proposed levels correspond to physical actions of the instrumentalist, whilst the third is completely symbolic.” (CADOZ; WANDERLEY, 2000: 77)

som” (DELALANDE in GUERTIN, 2012 [1988]: 1)⁶³. Assim, dividindo os gestos em três categorias funcionais, sendo duas delas de interesse do ponto de vista corporal, e admitindo a importância do gesto acompanhante na produção do som, o autor cria uma tipologia simples e eficaz para sua compreensão na performance musical.

Jensenius et al. (2010)

Quadro 3 – Tipologia de gestos proposta por Jensenius et al.

JENSENIUS ET AL. in GODØY; LEMAN, 2010	
<i>Gestos</i>	<i>Definições</i>
Produtores-de-som	“[...] são aqueles que efetivamente produzem som.” ⁶⁴
Comunicativos	“[...] objetivam principalmente a comunicação. [...] tais movimentos podem ser subdivididos em comunicação do tipo <i>performer-performer</i> ou <i>performer-receptor</i> .” ⁶⁵ “[...] são chamados gestos semióticos em Cadoz e Wanderley, 2000” ⁶⁶
Facilitadores-de-som	“[...] não estão diretamente envolvidos com a produção do som, mas ainda representam uma parte importante na modelagem do som resultante. Por exemplo, tocar uma tecla de piano não envolve apenas o dedo ativo, mas também a mão, braço e a parte superior do corpo.” ⁶⁷
Acompanhadores-de-som	“Esses não são nem parte da produção do som, nem auxiliares a ela, mas que objetivam seguir aspectos do som. Dançar com a música é talvez o tipo mais comum de movimento acompanhador de som.” ⁶⁸

Concordamos com o conceito de Jensenius et al. (in GODØY; LEMAN, 2010) para o gesto acompanhador-de-som, observado pelo autor como parte importante tanto da performance de músicos quanto da

⁶³ It is likely that these gestures are equally useful to the imagination as to the actual production of sound” (DELALANDE in GUERTIN, 2012: 1).

⁶⁴ “Sound-producing gestures are those that effectively produce sound.” (JENSENIUS ET AL. in GODØY; LEMAN, 2010: 23)

⁶⁵ “Communicative gestures are intended mainly for communication. [...] such movements can be subdivided into *performer-performer* or *performer-perceiver* types of communication.” (Idem).

⁶⁶ “Communicative gestures are called semiotic gestures in (Cadoz and Wanderley 2000).” (Idem)

⁶⁷ “The term *sound-facilitating gesture* is used to cover different types of musical gestures that are not directly involved in sound production, but still play an important part in shaping the resultant sound. For example, hitting a piano key involves not only the active finger, but also the hand, arm, and upper body.” (Ibid.: 26)

⁶⁸ “These are neither part of, nor ancillary to, the sound-production, but rather intended to follow features in the sound. Dancing to music is perhaps the most common type of sound-accompanying movement.” (Ibid.: 27)

performance de dançarinos. O conceito de gesto comunicativo, apesar de tautológico no artigo citado, é esclarecido com Cadoz e Wanderley (2000):

Finalmente, a terceira função, *semiótica*, é aquela de significado, de intenção comunicativa. É a função gestual *per se* – na verdade, é a única função associada ao gesto no sentido de gestos *livres* ou *de mão-vazia* – linguagem dos sinais, gestos naturais, gesticulação, pantomima, etc. (CADOZ; WANDERLEY, 2000: 78)⁶⁹

Ainda sobre os gestos comunicativos, Jensenius et al. (in GODØY; LEMAN, 2010) afirmam que “todos os movimentos de uma performance podem ser considerados como um tipo de comunicação, mas achamos útil ter uma categoria separada para movimentos que objetivam primeiramente a comunicação” (JENSENIUS ET AL. in GODØY; LEMAN, 2010: 25)⁷⁰. Os autores citam os tipos de comunicação *performer-performer* e *performer-receptor*, abrangendo desde a comunicação de um ponto de vista linguístico até formas mais abstratas de comunicação humana.

Discordamos no tocante à definição dos movimentos produtores-de-som e facilitadores-de-som. Os autores afirmam que para tocar uma tecla de um piano são empregados movimentos além do próprio dedo que está em contato com a tecla, caracterizados como gestos facilitadores-de-som. Em nossa concepção, concordamos que a mão, braço e parte superior do corpo estão envolvidos na produção de som, porém consideramos que eles estão tão diretamente envolvidos quanto o próprio dedo, fazendo parte dos movimentos produtores-de-som. A integração entre os movimentos produtores-de-som e facilitadores-de-som, representada pelos movimentos de dedos, mãos, braços e corpo na execução de músicos profissionais, torna difícil a tarefa de precisar quais movimentos seriam de cada categoria, motivo pelo qual consideramos as categorias dos autores pouco práticas para utilização. Sobre essa questão da

⁶⁹ “Finally, the third function, *semiotic*, is that of meaning, of communicative intent. It’s the gestural function *per se* – actually, that is the only function associated to gesture in the sense of *free- or empty-handed* gestures – sign-language, natural gesture, gesticulation, pantomime, etc.” (CADOZ; WANDERLEY, 2000: 78).

⁷⁰ “Furthermore, all performance movements can be considered a type of communication, but we find it useful to have a separate category for movements that are primarily intended to be communicative.” (JENSENIUS ET AL. in GODØY; LEMAN, 2010: 25).

integração de movimentos, Carlevaro (1979) escreve que em uma primeira etapa, os elementos da técnica são estudados isoladamente, como se não houvesse mais do que apenas um ponto a se dominar. Porém, posteriormente,

Em um estágio de evolução mais avançado, teremos que relacionar todos os elementos isolados para formar então a técnica correta, o verdadeiro mecanismo. Cada movimento é derivado de outro e sua aquisição total resulta no *complexo motor* (grifo nosso) [...]. Cada ação dos dedos é resultante de vários e diferentes movimentos que atuam de forma convergente, associando-se para culminar em um determinado trabalho. Isso é dizer que não existe um trabalho simples, devendo ser considerado como um composto no qual a mente vai selecionando inteligentemente as combinações a efetuar. (CARLEVARO, 1979: 32)⁷¹

Destaca-se que a diferença entre o movimento do dedo e do restante do corpo se dá apenas pelo contato efetivo com o instrumento, mas não do ponto de vista da função que os movimentos apresentam.

Cadoz (1988), Cadoz e Wanderley (2000) e Wanderley (1999)

Quadro 4 – Tipologia de gestos proposta por Cadoz.

CADOZ, 1988	
Gestos	Definições
de excitação	“A ação do instrumentista [manipulação do arco de um violino] é um componente físico do fenômeno mecânico que produz a vibração. O gesto é aplicado a um excitador, comunicando um dado movimento e energia que será transmitido para uma estrutura vibrante. O instrumentista é a fonte de energia do fenômeno sonoro. Variações de força e deslocamentos característicos do gesto determinam a evolução e início da vibração.” ⁷²
de modificação	“A ação da mão esquerda do violinista [...] é de uma

⁷¹ “En un estadio de evolución más avanzado, tendremos que relacionar todos los elementos aislados para formar entonces la correcta técnica, el verdadero mecanismo. Cada movimiento es derivado de otro y su adquisición total resulta del complejo motor [...]. Cada acción de los dedos es la resultante de varios y diferentes movimientos que actúan en forma convergente, asociándose para culminar en un determinado trabajo. Es decir entonces que no existe el trabajo simple, sino que debe considerarse como un compuesto en el cual la mente va seleccionando inteligentemente las combinaciones a efectuar.” (CARLEVARO, 1979: 32)

⁷² “We shall take for an initial example the manipulation of a violin bow. The instrumentalist's action is a physical component of the mechanical phenomenon that produces the vibration. The gesture is applied to an exciter, communicating a given movement and energy which will be transmitted to a vibrating structure. The instrumentalist is, moreover, the energy source of the sound phenomenon. Force variations and the characteristic displacements of this gesture determine the evolution and the start of vibration.” (CADOZ, 1988: 7)

	natureza diferente: ela não produz um fenômeno vibratório, mas modifica os parâmetros do objeto vibrante, nesse caso, o comprimento da corda. Há muito pouca, ou nenhuma energia usada, e em todo caso, essa energia não tem um papel na vibração.” ⁷³
de seleção	“Por fim, o objeto instrumental frequentemente apresenta nele mesmo múltiplos dispositivos elementares que são mecanicamente independentes. [...] Em contraste com os dois outros casos, a organização espacial de pontos ou zonas de acesso aos dispositivos individuais podem ser relativamente arbitrárias se comparadas à natureza do mecanismo produtor. A digitação do pianista é talvez a mais elaborada nessa categoria de ‘gesto de seleção’.” ⁷⁴

O objetivo da pesquisa de Cadoz (1988) é a apresentação do gesto instrumental como um objeto possível de ser manipulável por um compositor via computador. Seu trabalho tem como perspectiva a “criação de conceitos e ferramentas para a criação musical assistida por computador” (CADOZ, 1988: 1)⁷⁵; sendo assim, a tipologia gestual por ele elaborada é de certa forma restrita para os gestos efetuados em um instrumento musical que um computador poderia interpretar e analisar, bem como os gestos que poderiam possibilitar a criação de um modelo computadorizado de um instrumento musical. Assim, aspectos concernindo a ação do instrumentista sem o contato com o instrumento, bem como relações do gesto com significados musicais, não são abordados.

Todavia, o detalhamento das funções específicas que os gestos possuem em um nível mais superficial – puramente físico, de contato com o instrumento – é de interesse para a compreensão dos fenômenos, principalmente com a inserção do conceito de transferência de energia. O

⁷³ “The left hand action of the violinist [...] is of a different nature: It does not produce a vibratory phenomenon but modifies the parameters of the vibrating object, in this case, the string length. There is no, or very little energy used up, and in any case, this energy plays no part in vibration” (CADOZ, 1988: 7).

⁷⁴ “Finally, the instrumental object presents itself often as a multitude of elementary devices that are mechanically independent. [...] In contrast to the two other cases the spatial organization of points or zones of access to individual devices can be relatively arbitrary compared to the nature of the producer mechanism. The fingering of the pianist is perhaps in this category of “selection gesture” the most elaborated.” (CADOZ, 1988: 7)

⁷⁵ “[...] creating concepts and pertinent tools for computer assisted musical creation.” (CADOZ, 1988: 7: 1)

gesto de excitação é caracterizado pela transferência de energia do instrumentista para o instrumento, enquanto nos dois outros tipos (modificação e seleção) há pouca ou nenhuma transferência envolvida. Ressaltamos que, em nossa concepção, no exemplo dado para gesto de seleção (digitação no piano) apenas a organização sequencial dos dedos pode ser considerada como seleção, já que com o pressionamento efetivo da tecla se dá a transferência de energia ao instrumento – portanto gesto de excitação. Semelhante situação ocorre na seleção e excitação de uma corda em instrumentos de cordas friccionadas ou dedilhadas.

Ainda para os instrumentos de cordas, é importante reconhecer a complexidade gestual presente na ação da mão esquerda – enquanto o movimento longitudinal na corda é considerado pelos autores como um gesto de modificação, o movimento transversal que possibilita que se alcance uma corda ou outra é um gesto de seleção. Para os autores, a seleção se dá apenas na escolha das cordas, pois quando se executam notas diferentes numa mesma corda, não se está *selecionando* notas diferentes, mas *modificando* um elemento (corda) para que este produza notas diferentes.

Em uma publicação subsequente, Cadoz e Wanderley (2000) detalham as três categorias propostas, subdividindo-as conforme detalha o quadro abaixo. Os autores ainda enfatizam que a importância de tipologias gestuais não se dá pela completa descrição de um instrumento acústico, “mas pela provisão de linhas gerais para a construção de dispositivos de *input* gestuais” (CADOZ; WANDERLEY, 2000: 82)⁷⁶, seguindo a preocupação de Cadoz (1988) com a interação humano-computador.

Quadro 5 – Subcategorias propostas por Cadoz e Wanderley.

CADOZ; WANDERLEY, 2000		
Gestos	Subcategorias	Definições
Excitação	Instantânea	“O som começa quando o gesto termina.” ⁷⁷
	Contínua	“[...] quando gesto e som coexistem.” ⁷⁸

⁷⁶ “The importance of gesture typologies is then not to completely describe acoustic musical instruments but to provide general guidelines for the design of gestural input devices.” (CADOZ; WANDERLEY, 2000: 80)

⁷⁷ “The sound starts when the gesture finishes.” (CADOZ; WANDERLEY, 2000: 80)

Modificação	Paramétrica	“[...] quando há uma variação contínua de um parâmetro, como um vibrato, por exemplo. Pode ser <i>contínuo</i> ou <i>discreto</i> (em um violino ou um violão, respectivamente).” ⁷⁹
	Estrutural	“[...] quando a modificação é relacionada a diferenças categóricas, como a inserção/remoção de uma parte extra (uma surdina no caso de um trompete, ou um registro num órgão).” ⁸⁰
Seleção	Sequencial	- ⁸¹
	Paralela	- ⁷⁴

Posteriormente, ainda em Cadoz e Wanderley (2000), as categorias de excitação, modificação e seleção são consideradas como parte do gesto efetivo de Delalande (1988), tendo os autores apresentado breves exemplos em performances de clarinetistas para os gestos acompanhantes também de Delalande. Estes gestos são chamados de *não-óbvios* ou *auxiliares* por Wanderley (1999). Para o autor, cujo interesse se concentra apenas nos gestos relacionados diretamente à produção de som⁸², esta é uma categoria cujos sons “são produzidos por meio do movimento do instrumento durante a performance – *levantá-lo/abaixá-lo, de um lado a outro, gestos rápidos de inclinação, etc.*” (WANDERLEY, 1999: 41)⁸³. Segundo sua pesquisa, esses gestos influenciam na produção do som, pois combinados com a reflexão das paredes do ambiente podem causar modulações de amplitude nas parciais sinusoidais do som.

⁷⁸ “Continuous, when both the gesture and the sound co-exist” (CADOZ; WANDERLEY, 2000: 80).

⁷⁹ “Parametric (or continuous), when there’s a continuous variation of a parameter, such as vibrato, for instance. It can be either continuous or discrete (for instance in a violin or a guitar, respectively).” (CADOZ; WANDERLEY, 2000: 80)

⁸⁰ “Structural, when the modification is related to categorical differences, such as the insertion/removal of an extra part (a mute in the case of the trumpet, or register in an organ).” (CADOZ; WANDERLEY, 2000: 80)

⁸¹ As subcategorias *sequencial* e *paralela* não apresentam definições no artigo, sendo consideradas na presente tese como os gestos de seleção organizados de forma sucessiva ou simultânea no decorrer do tempo.

⁸² No artigo em questão, o autor trata apenas dos gestos de clarinetistas.

⁸³ “Let us consider here *non-obvious* or *ancillary* gestures as a class of wind instrument performer gestures that are produced by means of moving the instrument during the performance – *lifting it up/putting it down, to one side or another, fast tilt-like gestures, etc.*” (WANDERLEY, 1999: 41)

Proposta tipológica

Baseado nas considerações e argumentos levantados sobre cada tipologia, para a presente tese propomos as definições a seguir para a categorização das funções dos gestos corporais em uma performance, subdividindo o conceito anteriormente estabelecido de gesto corporal – qualquer movimento corporal, realizado consciente ou inconscientemente, que porta significado, atribuído pelo transmissor ou receptor. Ressaltamos que as categorias foram elaboradas tendo em vista as atitudes corporais do músico solista ao violão, de acordo com as características inerentes e idiossincráticas da manipulação desse instrumento em específico.

- *Gesto de excitação*: conjunto de movimentos relacionado à mão direita do violonista, cuja função principal é transmitir energia do instrumentista para o instrumento. A seleção das cordas a serem postas em vibração tem um papel secundário nesse tipo de gesto. Esse conjunto de movimentos envolve a preparação (pré-ação), o contato com as cordas (excitação – instantânea) e a continuidade do movimento (pós-ação), com o objetivo de obter um resultado sonoro de parâmetros específicos ao mesmo tempo em que fornece informações visuais que auxiliam na percepção do som pelo espectador.
- *Gesto de seleção*: conjunto de movimentos relacionados à mão esquerda do violonista, nos quais é transmitida pouca ou nenhuma energia do instrumentista ao instrumento, cuja função principal é selecionar a frequência a ser posta em vibração. A excitação das cordas e modificação de suas sonoridades podem fazer parte desse gesto em casos específicos (*ligados*, *vibrati*, *bends* etc.). Esse conjunto de movimentos também envolve a preparação (pré-ação), o contato com as cordas (seleção – sustentada ou instantânea) e a continuidade (pós-ação), com o objetivo de obter a frequência desejada ao mesmo tempo que fornece informações visuais que auxiliam na percepção do som pelo espectador.

- *Gesto acompanhador*: conjunto de movimentos que não possui relação com a excitação das cordas do instrumento ou a seleção de parâmetros do som, mas unicamente com o conteúdo musical.

A tipologia proposta não pretende esgotar o tema, mas fornecer um arcabouço teórico que possa caracterizar as principais funções dos movimentos corporais do violonista, segundo nossa concepção.

1.10 TERMINOLOGIA PARA ANÁLISE DOS GESTOS

As análises dos movimentos apresentadas no próximo capítulo estão fundamentadas nos conceitos de Rudolf Laban (1879-1958). Laban é um autor de referência no estudo do movimento, defendendo que o movimento humano, seja em formas artísticas ou na vida cotidiana, é constituído por combinações de atitudes relacionadas a quatro fatores – Peso, Espaço, Tempo e Fluência. Laban sugere que:

Peso, Espaço, Tempo e Fluência são os fatores de movimento perante os quais a pessoa adota uma atitude definida. O conjunto das várias atitudes poderia ser o seguinte:

- Uma atitude relaxada ou uma atitude enérgica, quanto ao peso;
- Uma atitude linear ou uma atitude flexível, no espaço;
- Uma atitude curta ou uma atitude prolongada, frente ao tempo;
- Uma atitude liberta ou uma atitude controlada, em relação à fluência. (LABAN, 1978: 114)

No decorrer de seu livro, Laban utiliza alguns sinônimos para as qualidades das atitudes, sendo úteis para a compreensão mais precisa de suas ideias. O quadro abaixo resume os termos relacionados com os extremos (lutante/resistente e complacente/indulgente) dos espectros dos quatro conceitos:

Quadro 6 – Atitudes relacionadas aos quatro fatores de movimento (Laban).

Fator	Atitudes	
	Lutante/resistente	Complacente/indulgente
Peso	Enérgico, pesado, forte, resistência forte, firme, peso	Relaxado, leve, suave, resistência fraca, ausência de peso
Espaço	Linear, direto, linha reta, estreiteza, filiforme	Flexível, linha ondulante
Tempo	Curto, súbito, rápido, instantaneidade, movimento	Prolongado, sustentado, lento, sensação sem fim

Fluência	Controlado, obstruído, prontidão para interrupção de fluxo, pausa, parado	Liberto, livre, fluidez
----------	---	-------------------------

Dependendo da atitude corporal relacionada a cada um dos quatro fatores citados, diferentes qualidades de movimentos são obtidas. Um movimento relacionado com a atitude linear do fator Espaço, por exemplo, pode ser um *deslizar* da mão sobre uma superfície, ou um *socar* algo. Nessas duas ações, a atitude relacionada ao fator Espaço é a mesma, porém, os fatores Peso e Tempo têm atitudes contrastantes – no deslizar, as atitudes são relaxada e prolongada, respectivamente; no socar, enérgica e curta. Se o deslizar tem a atitude relacionada ao Espaço modificada para flexível, mantendo as atitudes relaxada e prolongada, se torna *flutuar*, se o soco tem o fator Tempo modificado para uma atitude prolongada, mantendo as atitudes enérgica e linear, ele se torna *pressão*. Outro exemplo pode ser proveniente da atitude curta em relação ao fator Tempo, que pode originar um movimento de *chicotear*, caso as atitudes frente aos fatores Espaço e Peso sejam flexível e enérgica; ou *sacudir*, caso sejam flexível e relaxada.

Da combinação desses elementos, Laban (1978: 115 et seq.) elabora oito ações básicas de esforço, descritas com seus termos no seguinte quadro:

Quadro 7 – Ações básicas e ações derivadas (Laban).

Ação básica	Ação derivada	Atitude
Soco	Empurrar, chutar, cutucar, apunhalar, trespassar	Firme, súbito, direto
Talhar	Bater, atirar, chicotear, açoitar, arrebatado	Firme, flexível, súbito
Pontuar	Palmadinha, pancadinha, abanar, “gentil” empurrão, bicar (pássaros)	Suave, súbito, direto
Sacudir	Roçar, agitar, tranco, palpitar, bater asas, <i>dar uma escovadela</i>	Suave, flexível, súbito
Pressão	Prensar, partir, apertar, espremer, abarrotar	Firme, sustentado, direto
Torcer	Arrancar, colher, esticar, arrebatado, parafusar	Firme, sustentado, flexível
Deslizar	Alisar, lambuzar, borrar, escorregar, acariciar	Suave, sustentado, direto

Flutuar	Espalhar, mexer, braçada (remada), agitar levemente, voar, arrastar, despertar	Suave, sustentado, flexível
---------	---	--------------------------------

As ações da segunda coluna do quadro derivam das ações básicas de esforço, especificando e detalhando suas manifestações. É importante notar que as ações são básicas porque levam em consideração apenas as atitudes extremas em relação a um fator de movimento – entre os extremos há uma infinidade de possíveis atitudes, indo além das ações derivadas. Todas as ações descritas são compostas pela combinação de atitudes em relação aos fatores Peso, Espaço e Tempo, sendo ignorado o fator Fluência.

Laban também define três fases principais dos movimentos, denominadas “preparação, contato propriamente dito e soltar” (LABAN, 1978: 109). Esses conceitos vão de encontro aos elaborados na proposta tipológica exposta anteriormente, compreendendo o conjunto de movimentos relativos a uma ação: pré-ação/preparação, ação e pós-ação/continuidade.

No próximo capítulo, a partir dos conceitos estabelecidos nessa fundamentação teórica, são apresentadas análises de gestos corporais de violonistas em performance.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISES DE GESTOS CORPORAIS NA PERFORMANCE VIOLONÍSTICA

Para que se pudesse compreender como se dá a movimentação corporal de violonistas enquanto tocam, foram selecionados vídeos de performances de peças de distintas fases estilísticas para violão solo, realizadas por reconhecidos violonistas do cenário internacional. Procurou-se observar os movimentos significativos no comportamento corporal de cada intérprete, sugerindo hipóteses sobre suas funções e relações que possam ter com o material musical.

Os intérpretes – John Williams, Paul Galbraith, Julian Bream, Andrés Segovia e David Russell – foram escolhidos por serem considerados referências internacionais de performance violonística. Após a seleção dos intérpretes, foram levantados os registros audiovisuais disponíveis, filtrados com três critérios: *qualidade técnica*, sendo excluídos registros nos quais a observação está comprometida pela resolução baixa; *registros exclusivos da performance*, sendo excluídos aqueles que contêm cenas sem o violonista como foco; e *repertório original para violão*, sendo excluídas interpretações de transcrições e arranjos, para que a intenção do compositor e a realização do intérprete tivesse em comum o mesmo instrumento. Por fim, foram selecionados registros que possibilitaram certa diversidade estilística – uma peça do início do século XIX, uma da segunda metade do século XIX, duas peças latino-americanas do início do século XX, sendo uma delas brasileira, e uma peça da segunda metade do século XX. A escolha de peças de diferentes períodos evita a possível inferência de que determinados gestos corporais ocorrem apenas em peças de um determinado estilo.

Os ângulos de filmagem escolhidos na edição dos vídeos oferecem limitações e vantagens para a análise do comportamento gestual dos intérpretes. Por serem arbitrários, em alguns casos eles impedem que se possa observar uma mesma parte do corpo por um trecho longo; porém, em outros,

permitem a observação de detalhes da ação da mão direita sobre as cordas ou do polegar esquerdo atrás do braço do violão.

Cada gesto corporal ou conjunto de gestos corporais semelhantes foi agrupado em um Momento, sempre referenciado com a inicial maiúscula. Cada Momento indica a minutagem nos vídeos e a numeração dos compassos nos quais os gestos corporais acontecem, seguidos por suas respectivas descrições e a análises.

2.1 JOHN WILLIAMS INTERPRETA *JULIA FLORIDA*, DE AGUSTÍN BARRIOS

Julia Florida é uma barcarola composta pelo compositor paraguaio Agustín Barrios (1885-1944). A barcarola é um título dado para peças que lembram as canções de gondoleiros de Veneza, tendo como característica básica o compasso binário composto com um ritmo que sugere o movimento de um barco (SADIE, 1980: 710). Os gestos corporais mais recorrentes na performance de John Williams (1941-) são movimentos suaves de seu tronco, para a esquerda e a direita, acompanhando as unidades de tempo. Outros movimentos recorrentes são da cabeça, sempre acompanhando a ação da mão esquerda na longitude do braço, e do tronco, que é curvado para que se alcance com mais facilidade as notas em posições mais altas. Quando a posição da mão esquerda se encontra no início do braço do violão, o tronco volta para sua posição ereta.

Os parágrafos abaixo descrevem a movimentação de Williams, indicando a minutagem em que ocorre no vídeo acessado⁸⁴ e o compasso, com referência à edição de Richard Stover.

Momento 1 – Pós-ações de excitação (variado)

Início: 0m04s

Fim: 0m05s

Compasso: 1

⁸⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rzvV97N_KqA>. Acesso em 11 de novembro de 2015.

Início: 0m54s *Fim:* 0m56s *Compasso:* 1

Descrição: após tocar o acorde do segundo tempo, na primeira ocorrência a mão direita faz um movimento circular leve, flexível e súbito que se afasta das cordas, retornando para tocar o compasso seguinte; na segunda ocorrência, o movimento é para frente, leve, direto e sustentado.

Análise: a mão direita não é mais necessária para a produção do som ao violão a partir do momento em que já feriu a(s) corda(s); portanto, ela pode fazer qualquer movimento, ou nenhum movimento, após o contato. O que se observa nesses gestos de Williams é a pós-ação/continuidade do gesto de excitação, que complementa visualmente a percepção do som. Na primeira ocorrência, a atitude súbita do gesto transmite uma informação visual conflitante com o que se está sendo ouvido – a ressonância constante de um acorde. Na segunda ocorrência, o leve e sustentado flutuar da mão do violonista é a tradução visual do também leve e sustentado som do acorde.

Momento 2 – Acompanhador (tronco)

Início: 0m04s *Fim:* 0m05s *Compasso:* 1

Início: 0m56s *Fim:* 0m59s *Compasso:* 2

Descrição: movimento lateral do tronco, oriundo da troca de peso entre as pernas.

Análise: esses gestos parecem ter como objetivo principal a realização de pequenos ajustes posturais. Destaca-se que esses ajustes são feitos nos momentos que antecedem a entrada da melodia principal da peça, nos compassos em que apenas definem a harmonia e ritmo básico. Esses movimentos não se relacionam diretamente com o material musical do trecho, o que resulta na interferência gerada pelo conflito entre informações visuais e auditivas, mas parecem comunicar que o trecho em questão não possui grande interesse temático para o desenvolvimento da peça.

Momento 3 – Seleção (vibrato)

Início: 0m08s *Fim:* 0m09s *Compasso:* 2

Início: 0m10s *Fim:* 0m11s *Compasso:* 3

Início: 0m40s *Fim:* 0m41s *Compasso:* 14

Início: 2m23s Fim: 2m23s Compasso: 28

Início: 2m50s Fim: 2m50s Compasso: 42

Descrição: para a realização do *vibrato* em trechos distintos, Williams utiliza diferentes movimentos, provenientes do braço, mão e dedos.

Análise: o *vibrato* permite diferentes realizações mecânicas, que são escolhidas de acordo com especificidades de cada trecho em particular. No compasso 2, Williams movimenta seu braço esquerdo a partir do ombro para utilizar o recurso e destacar as notas Lá e Si do segundo tempo. No compasso 3, o *vibrato* é realizado na nota Lá do primeiro tempo através do movimento longitudinal da mão a partir do pulso. No compasso 28 o *vibrato* é feito apenas com o movimento transversal do dedo 4 na nota Mi do segundo tempo, da mesma forma que se movimentam o dedo 2 na nota Mi Sustenido do compasso 42 e o dedo 4 na nota Si do primeiro tempo do compasso 14. A hipótese inicial de que a duração da nota seria o fator determinante na escolha do tipo do *vibrato*, com movimentos mais amplos informando visualmente a duração das notas mais longas, foi refutada a partir da observação dos compassos 2 e 42. Portanto, a hipótese que permanece é a de que a escolha do tipo de *vibrato* a ser realizado depende exclusivamente de fatores mecânicos e instrumentais, como a disposição da mão esquerda, a quantidade de notas que ela precisa sustentar, a escolha de aplicar o recurso em uma ou mais notas de um acorde e onde as notas se encontram na longitude da escala. Na performance de Williams, o *vibrato* de mão foi preferido quando a mão está em disposição longitudinal (c.3), o *vibrato* de braço quando há um acorde em disposição transversal (c.2), e o *vibrato* de dedo em um dos três casos: quando as notas estão nas primeiras casas do violão (c.42), em um acorde no qual não se deseja adicionar o recurso a uma das notas (c.14), ou quando um movimento mais amplo poderia comprometer a fluidez da linha melódica (c.28).

Momento 4 – Acompanhador (face)

Início: 1m36s Fim: 1m38s Compasso: 17

Início: 4m11s Fim: 4m12s Compasso: 17

Descrição: no ornamento do segundo tempo, movimento rápido da cabeça e sobrancelhas.

Análise: o mecanismo violonístico dos ornamentos exige uma rápida e precisa movimentação dos dedos da mão esquerda para sua realização. Nessa descarga de energia, não é incomum ver em violonistas pequenos cacoetes, movimentos involuntários da face que acompanham os movimentos dos dedos. Essa movimentação, apesar de por vezes involuntária, pode ser analisada como um gesto acompanhador do gesto de seleção da mão esquerda.

Momento 5 – Acompanhador (cabeça)

Início: 1m46s *Fim:* 1m50s *Compasso:* 21-24

Descrição: a cada unidade de tempo, movimentos diretos e leves da cabeça para cima.

Análise: o compasso 21 marca a entrada da segunda seção da peça, que possui características rítmicas que contrastam com a primeira, conforme mostram as figuras abaixo. Além da característica rítmica, os andamentos que o violonista escolhe também são diferentes, apesar da partitura não conter essa informação. Williams muda o valor da semínima pontuada de cerca de 50 bpm na primeira parte para cerca de 70 bpm na segunda, com bastante liberdade em relação a *rallentandi*. Harmonicamente as partes também contrastam: a primeira se encontra em Ré maior, enquanto a segunda apresenta em Si menor. A atitude curta dos gestos acompanhantes da cabeça de Williams, em oposição à qualidade geral mais sustentada da primeira parte, colabora para a ênfase do contraste entre as seções, definindo corporalmente a marcação precisa das unidades de tempo. É importante notar que tais gestos acompanham a música no início da seção, mas não na seção inteira, assim como acontece no exemplo 1 da performance de Heifetz, analisada no primeiro capítulo. A hipótese permanece sendo a de que para o músico é importante a caracterização gestual do tema em seus primeiros momentos, auxiliando a percepção do público, sendo redundante a repetição durante a seção inteira.



Figura 22 – Rítmica básica do acompanhamento da seção 1.

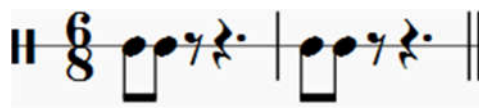


Figura 23 – Rítmica básica do acompanhamento da seção 2.

Momento 6 – Acompanhador (tronco)

Início: 1m53s *Fim:* 1m55s *Compasso:* 25

Início: 2m16s *Fim:* 2m18s *Compasso:* 25

Descrição: no primeiro tempo do compasso 25, o tronco de Williams está inclinado à esquerda. No segundo tempo, o violonista se inclina à direita, retornando à esquerda no primeiro tempo do compasso seguinte. A direção do olhar acompanha o movimento do tronco.

Análise: o gesto do tronco parece ter duas funções – acompanhar as unidades de tempo, destacando o aspecto rítmico; e salientar a nota Si da linha intermediária.



Figura 24 – Agustín Barrios: Julia Florida (c.25).

Momento 7 – Acompanhador (cabeça)

Início: 2m09s *Fim:* 2m12s *Compasso:* 21-24

Descrição: a cada unidade de tempo, movimentos diretos e leves da cabeça para baixo.

Análise: assim como na análise do Momento 4, esses gestos acompanham os compassos iniciais da segunda seção da peça, apresentada pela segunda vez, enfatizando as marcações da unidade de tempo. A diferença se dá na direção do movimento da cabeça, agora para baixo.

Momento 8 – Acompanhador (tronco)

Início: 2m24s *Fim:* 2m26s *Compasso:* 28-29

Descrição: no momento da execução da última nota Sol do compasso 28, Williams inclina o tronco para a direita, inclinando também o violão. O tronco volta progressivamente para o centro.

Análise: os compassos em questão são tocados duas vezes (2m01s e 2m24s), com diferenças tanto gestuais quanto de intenção musical. Na primeira vez, o trecho é tocado *a tempo*, com a qualidade sonora semelhante à que estava presente nos compassos anteriores; já na segunda, Williams usa o *rubato* e uma sonoridade *dolce* para variar a expressão. O gesto de tronco descrito acompanha apenas a segunda ocorrência, destacando corporalmente a mudança de intenção musical e principalmente a nota Sol.



Figura 25 – Agustín Barrios: Julia Florida (c.28-29).

Momento 9 – Acompanhador (tronco)

Início: 2m31s *Fim:* 2m34s *Compasso:* 34

Descrição: movimento lateral do tronco a cada unidade de tempo.

Análise: o compasso 34 faz a transição entre duas seções da peça, na qual Williams utiliza o gesto do tronco para enfatizar o novo andamento, um pouco mais rápido do que o anterior. Esse gesto parece possuir função semelhante à do gesto do Momento 4 – informar visualmente a mudança de caráter e andamento entre seções.

Momento 10 – Pré-ação de seleção (leve, direto)

Início: 2m41s *Fim:* 2m42s *Compasso:* 39

Descrição: para chegar à nota Fá Sustenido da quinta corda, a mão esquerda faz um movimento leve e direto desde o início do braço do violão.

Análise: como a mão esquerda não é necessária para a sustentação das notas Si e Ré da segunda e sexta cordas soltas, Williams tem tempo para levá-la da primeira até a sétima posição. O traslado é realizado com as atitudes leve e

direta, sendo que em relação ao fator Tempo a atitude está entre a súbita e a sustentada.

Momento 11 – Pré-ação de seleção (leve, direto, súbito)

Início: 2m57s *Fim:* 2m57s *Compasso:* 45

Descrição: para chegar à nota Fá Sustenido da segunda corda, a mão esquerda faz um movimento leve, direto e súbito desde o início do braço do violão.

Análise: assim como descrito no Momento anterior, a mão esquerda não é necessária para sustentar as notas realizadas em cordas soltas; no caso desse Momento, a nota Mi da primeira corda. O traslado é realizado com as atitudes leve, direta e súbita.

Momento 12 – Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito)

Início: 2m45s *Fim:* 2m46s *Compasso:* 40

Descrição: após tocar o acorde do segundo tempo, a mão direita faz um movimento leve, flexível, súbito, amplo e circular no sentido anti-horário que se afasta das cordas, retornando para tocar o compasso seguinte.

Análise: após o contraste rítmico da segunda seção, o compasso 40 é o primeiro que apresenta o retorno à rítmica básica do acompanhamento da primeira seção (figura 1, acima), apesar de a tonalidade estar em Fá Sustenido Menor. Esse gesto da mão direita de Williams é o que mais se distancia das cordas do violão na peça inteira, evidenciando, pelo espaço utilizado, a longa duração da nota. Em relação ao fator Tempo, o gesto parece estar entre as qualidades súbita e controlada. Assim como na análise do Momento 2, se observa nesse gesto a pós-ação/continuidade do gesto de excitação, que complementa visualmente a percepção do som.

Momento 13 – Pós-ação de excitação (leve, flexível)

Início: 2m49s *Fim:* 2m51s *Compasso:* 42

Descrição: após tocar o acorde do segundo tempo, a mão direita faz um movimento leve, flexível para baixo que se afasta das cordas, retornando para tocar o compasso seguinte.

Análise: de forma semelhante aos Momentos 2 e 6, Williams afasta a mão direita após tocar um acorde. A direção e amplitude do movimento é diferente em relação aos Momentos anteriores, porém a intenção de sustentar e caracterizar o som através da pós-ação parece ser a mesma. A atitude relacionada ao fator Tempo se encontra entre a súbita e a controlada.

Momento 14 – Acompanhador (face)

Início: 3m21s *Fim:* 3m21s *Compasso:* 1

Descrição: movimento das sobrancelhas para cima no segundo tempo.

Análise: as sobrancelhas do violonista acompanham tanto o ataque do segundo tempo com um movimento rápido, quanto o decaimento do som com uma gradual volta à posição relaxada. Apesar de esse trecho ser o mesmo do Momento 2, aqui a mão direita não apresenta o mesmo gesto, sendo o movimento facial o responsável pela função de complementação visual da percepção sonora.

Momento 15 – Excitação (apoyando)

Início: 4m05s *Fim:* 4m05s *Compasso:* 15

Descrição: toque *apoyando*⁸⁵ na nota Ré do fim do compasso.

Análise: Williams parece tocar a peça inteira com o toque *tirando*, com exceção da nota descrita acima. O toque *apoyando* destaca a nota pelo timbre, mas também pelo diferente movimento empregado pela mão direita do violonista, num gesto intimamente relacionado com a técnica.

2.2 PAUL GALBRAITH INTERPRETA NOCTURNAL AFTER JOHN DOWLAND, DE BENJAMIN BRITTEN

O escocês Paul Galbraith (1964-) possui um relacionamento singular com o violão, diferindo dos padrões tradicionais em vários aspectos. O instrumento que Galbraith utiliza é chamado de violão-Brahms e foi

⁸⁵ O toque *apoyando*, ou *rest stroke*, acontece quando um dedo da mão direita fere a corda e repousa na corda imediatamente superior (ou inferior, no caso do polegar). Em contrapartida, o toque *tirando*, ou *free stroke*, ocorre quando após o ataque da corda o dedo evita o contato com qualquer outra corda.

desenvolvido em parceria com o luthier David Rubio, possuindo oito cordas (uma mais grave e uma mais aguda em relação ao violão tradicional) e trastes radiais. Na busca por uma melhor adaptação do corpo ao instrumento e maior ressonância, o violão é apoiado numa caixa de madeira por um espigão como o de um violoncelo, sendo tocado de forma mais vertical do que um violão tradicional. Essa posição possibilita mais liberdade para os movimentos dos braços do violonista, detalhados na seguinte análise da performance de dois movimentos do *Nocturnal after John Dowland*, op. 70, de Benjamin Britten (1913-1986)⁸⁶. A partitura consultada foi a editada por Julian Bream em 1965.

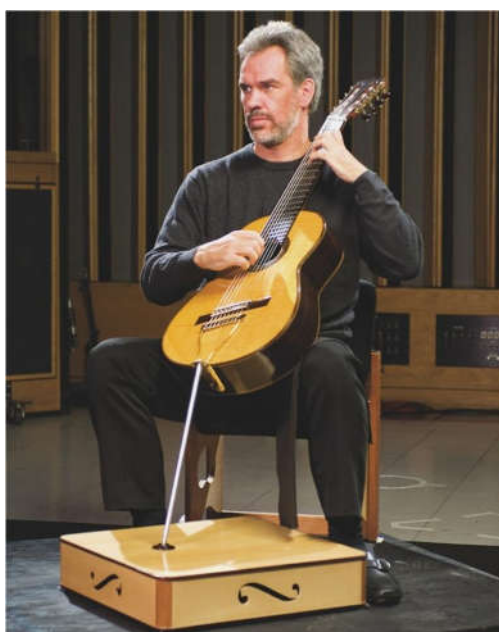


Figura 26 – Paul Galbraith.

No primeiro movimento, *Musingly*, são recorrentes gestos corporais de preparação para o ataque das notas e gestos de ressonância da nota recém-atacada. O andamento é *Meditativo* e os movimentos de Galbraith parecem enfatizar no nível mais amplo as atitudes flexível, leve e sustentada, relativas aos respectivos conceitos de Espaço, Peso e Tempo, de Laban.

Momento 1 – Pós-ação de excitação (leve, direto, sustentado)

Início: 0m07s

Fim: 0m08s

Compasso: 1

⁸⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=g1jFqnLmu8k>>. Acesso em 11 de novembro de 2015.

Descrição: após o ataque da primeira nota, a mão direita faz um movimento leve, sustentado e direto para frente que se afasta das cordas, voltando para o ataque da nota seguinte.

Análise: a primeira nota da peça é caracterizada com esse gesto, que evidencia a duração da nota através do espaço utilizado pelo violonista após ferir a corda com a mão direita.

Momento 2 – Seleção (*vibrato*)

Início: 0m07s *Fim:* 0m08s *Compasso:* 1

Início: 0m11s *Fim:* 0m14s *Compasso:* 2

Início: 1m01s *Fim:* 1m02s *Compasso:* 15

Início: 1m10s *Fim:* 1m11s *Compasso:* 17

Descrição: para a realização do *vibrato* em notas específicas, Galbraith utiliza movimentos provenientes da mão e dos dedos.

Análise: assim como analisado na performance de Williams, os movimentos necessários para os mecanismos do *vibrato* são gestos de seleção. Galbraith utiliza com grande frequência o *vibrato* proveniente da mão durante o primeiro movimento, sendo levantados aqui apenas alguns deles para exemplificação. Porém, no c. 15, um discreto *vibrato* com o dedo 1 é realizado na nota Dó da segunda corda. Na primeira nota do c. 17, o mesmo tipo de *vibrato* é realizado pelo dedo 4. Semelhante à performance de Williams, Galbraith utiliza o *vibrato* de dedo quando a nota se encontra nas primeiras casas do braço do violão e em acordes.

Momento 3 – Pré-ação de excitação (*leve, flexível, súbito*)

Início: 0m12s *Fim:* 0m13s *Compasso:* 2

Descrição: movimento leve, súbito e flexível da mão direita antes do ataque da nota Fá sustenido.

Análise: o Fá sustenido se destaca das demais notas da frase por diversos motivos – é a nota mais longa, possui um *tenuto* e finaliza a primeira frase da peça. Galbraith destaca corporalmente a importância da nota através da preparação/pré-ação do ataque da mão direita.

Momento 4 – Pré-ações de excitação e seleção (*leve, flexível, sustentado*)

<i>Início:</i> 0m16s	<i>Fim:</i> 0m17s	<i>Compasso:</i> 3
<i>Início:</i> 0m25s	<i>Fim:</i> 0m26s	<i>Compasso:</i> 5
<i>Início:</i> 0m39s	<i>Fim:</i> 0m40s	<i>Compasso:</i> 10
<i>Início:</i> 0m50s	<i>Fim:</i> 0m51s	<i>Compasso:</i> 13
<i>Início:</i> 1m21s	<i>Fim:</i> 1m22s	<i>Compasso:</i> 19
<i>Início:</i> 1m26s	<i>Fim:</i> 1m27s	<i>Compasso:</i> 20

Descrição: movimento dos cotovelos para cima com as atitudes leve, flexível e sustentada antes do ataque da primeira nota do compasso ou da primeira nota da frase, retornando à posição inicial no momento do contato com a corda.

Análise: os cotovelos do violonista preparam a nota, como uma anacruse corporal para o início da frase. Pela posição característica que o violão se encontra na postura preferida por Galbraith, os braços do violonista possuem mais liberdade para se movimentar. Em uma masterclass oferecida no início de dezembro de 2015, o violonista explica brevemente alguns conceitos de gesto e técnica, enfatizando a utilização dos cotovelos para a organicidade das frases musicais:

Você começa a ver que esses gestos [ele demonstra] podem começar a entrar também na técnica. Já que você tem um braço livre, sentir isso aqui [aponta para o cotovelo direito do aluno] e aqui [aponta para o cotovelo esquerdo do aluno]. Então você começa a ganhar asas. [...] Tudo isso entra no corpo. E aos poucos esses movimentos não só não atrapalham você, mas podem ajudar você manualmente também, vão até os dedos. (GALBRAITH, 2015: 29-31m)

Momento 5 – Acompanhador (cotovelos)

Início: 0m19s *Fim:* 0m22s *Compasso:* 3-4

Descrição: movimento sustentado dos cotovelos para cima na nota Lá sustentado do fim do segundo tempo, voltando para a posição inicial no compasso 4.

Análise: a tensão e repouso dos cotovelos parecem se relacionar diretamente com a tensão e repouso do conteúdo musical do trecho. Os cotovelos estão mais altos no clímax da frase, voltando para a posição inicial quando a frase se encerra, colaborando para a percepção da duração e intenção da frase.

Momento 6 – Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)

Início: 0m28s *Fim:* 0m29s *Compasso:* 6

Descrição: após o ataque da primeira nota, a mão direita faz um movimento flexível e sustentado para frente que se afasta das cordas, voltando para o ataque da nota seguinte.

Análise: o gesto da mão direita se relaciona com a percepção da duração e qualidade da nota recém-atacada, evitando que o trecho se torne estático (Cf. GALBRAITH, 2015: 30m50s-31m10s). A diferença desse Momento para o Momento 1 se dá na flexibilidade e na maior duração deste, em comparação com a qualidade mais direta e curta do anterior.

Momento 7 – Acompanhador (ombros)

Início: 0m33s *Fim:* 0m37s *Compasso:* 8

Descrição: contração dos ombros nas notas repetidas, retornando à posição relaxada após o término da frase.

Análise: a contração dos ombros está relacionada com o levantamento dos cotovelos, e da mesma maneira descrita no Momento 5, parece acompanhar através da tensão muscular o clímax da frase.

Momento 8 – Pré-ação de seleção (leve, direto, sustentado) / Pós-ação de excitação (leve, direto, sustentado, esquerda)

Início: 0m53s *Fim:* 0m57s *Compasso:* 14

Descrição: após o ataque das semínimas do compasso, o polegar da mão esquerda faz um movimento leve, direto e sustentado para a próxima posição, enquanto os demais dedos sustentam as notas. Simultaneamente, a mão direita faz um movimento leve, direto e sustentado para a esquerda.

Análise: Galbraith realiza o traslado para uma nova posição primeiramente com o polegar da mão esquerda, enquanto os demais dedos da mão ainda sustentam as notas. A independência entre os movimentos dos dedos e do polegar colabora para a manutenção do *legato* da frase, que não corre o risco de apresentar pequenos cortes devido ao mecanismo do traslado. No momento da realização do traslado de uma nota a outra pelos dedos, há inclusive um pequeno *glissando*, um dos gestos cujo componente visual possui estreita correlação com o som produzido. Em relação à mão direita, assim como outros

Análise: pela primeira vez na peça inteira, a indicação *sforzando* ocorre. O caráter agressivo do segundo movimento é refletido nesse gesto da mão direita de Galbraith, que pode ser classificado como um *talhar* de Laban.

Momento 11 – Pós-ação de excitação (pesado, direto, súbito)

Início: 2m21s *Fim:* 2m22s *Compasso:* 4

Início: 2m33s *Fim:* 2m34s *Compasso:* 10

Descrição: após o contato com as cordas no acorde, a mão direita se afasta de forma súbita, direta e pesada, se mantendo longe das cordas.

Análise: assim como descrito no Momento anterior, esse gesto ocorre após a execução de um acorde com a marcação de *sforzando*. Porém, agora a atitude referente ao fator Espaço é diferente – enquanto no gesto anterior o movimento fluía de forma flexível até voltar à posição inicial, agora ele é direto, parando em seu ápice. O retorno da mão para a execução das notas seguintes não faz parte do mesmo gesto que levou a mão para longe. A combinação das atitudes desse gesto pode indicar a ação básica de soco, de Laban.

Momento 12 – Acompanhador (cabeça)

Início: 2m47s *Fim:* 2m48s *Compasso:* 17

Descrição: a cabeça se movimenta para baixo de forma súbita, pesada e direta junto com o ataque das notas Sol sustenido e Si.

Análise: as duas notas citadas se encontram na região sobre aguda do violão e possuem a marcação de acento. Galbraith enfatiza a importância desse ponto de culminância realizando os acentos também com seu corpo.

Momento 13 – Acompanhador (tronco)

Início: 2m52s *Fim:* 2m55s *Compasso:* 19-20

Descrição: o tronco é inclinado para a direita nas notas graves e para a esquerda nas notas agudas.

Análise: o contorno melódico ondulante do arpejo encontra seu equivalente corporal no balanço do tronco do violonista, trocando o peso para um lado e para o outro.

2.3 JULIAN BREAM INTERPRETA *CHORO Nº. 1*, DE HEITOR VILLA-LOBOS

O inglês Julian Bream (1933-) foi um dos mais icônicos violonistas da segunda metade do século XX, tendo gravado dezenas de discos e trabalhado com vários compositores para o desenvolvimento do repertório violonístico. Assim como Segovia, Bream teve um importante papel para a percepção que o público tem sobre o violão, conforme escreve Grunfeld, ainda em 1969: “[...] foi quem acostumou plateias internacionais à ideia de que se pode passar duas horas em uma sala de concertos ouvindo um homem pinçando seis cordas que dançam sobre uma caixa” (GRUNFELD, 1969: 300)⁸⁷. Hoje, apesar de ter se aposentado dos palcos, continua trabalhando em prol do violão, comissionando novas obras através do Julian Bream Trust.

Apesar de Bream ter registrado em vídeo diversas peças do repertório, a gravação do *Choro nº. 1*, de Heitor Villa-Lobos⁸⁸ é uma das poucas nas quais o violonista está tocando ao vivo. Comparando os registros de performances ao vivo e de gravações nas quais o vídeo foi tomado em momento diferente do áudio, nota-se uma quantidade significativamente maior de gestos corporais no segundo caso – Bream evidencia com seu corpo uma gama maior de elementos musicais, sendo os gestos mais amplos e com intenções mais claras e variadas. Quando a gravação é de uma performance ao vivo, o violonista parece mais tenso nos movimentos, que perdem as atitudes mais flexíveis e leves, bem como a ampla gama de expressão.

São frequentes as expressões faciais, com movimentos principalmente da boca e olhos, que acompanham quase toda a sua interpretação. Estes gestos, quando se relacionam diretamente com o conteúdo musical, foram alguns dos classificados nos Momentos abaixo. Porém, optamos por não classificar outros gestos semelhantes, que parecem reflexos involuntários dos movimentos principais efetuados pelas mãos. Outros

⁸⁷ “[...] and he who accustomed international audiences to the idea that one could spend two hours in a concert hall listening to a man plucking six strings dancing above a box” (GRUNFELD, 1969, p.300)

⁸⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Jr4slAQDNG8>>. Acesso em 21 de janeiro de 2016.

gestos recorrentes são feitos pela cabeça, acompanhando o ataque de algumas notas. Alguns desses gestos, cuja amplitude é mínima, também não foram classificados nas páginas seguintes. A edição consultada foi publicada pela Max Eschig em 1990.

Momento 1 – Seleção (*vibrato*)

<i>Início:</i> 0m02s	<i>Fim:</i> 0m03s	<i>Compasso:</i> 0
<i>Início:</i> 0m09s	<i>Fim:</i> 0m09s	<i>Compasso:</i> 4
<i>Início:</i> 0m17s	<i>Fim:</i> 0m18s	<i>Compasso:</i> 9
<i>Início:</i> 0m30s	<i>Fim:</i> 0m31s	<i>Compasso:</i> 16
<i>Início:</i> 1m00s	<i>Fim:</i> 1m01s	<i>Compasso:</i> 33
<i>Início:</i> 1m24s	<i>Fim:</i> 1m25s	<i>Compasso:</i> 48

Descrição: para a realização do *vibrato*, Bream utiliza o movimento proveniente da mão.

Análise: Bream também utiliza o recurso em diversos outros trechos, não levantados aqui para evitar a redundância. Em notas cuja posição da mão é longitudinal, o *vibrato* de mão é preferido, assim como nas performances de Williams e Galbraith. Porém, o *vibrato* empregado nos acordes dos primeiros tempos dos compassos 33 e 48 também é realizado com a mão, o que difere do *vibrato* de dedo realizado em acordes pelos violonistas das análises anteriores.

Momento 2 – Excitação (acordes de seis notas)

<i>Início:</i> 0m04s	<i>Fim:</i> 0m05s	<i>Compasso:</i> 1
<i>Início:</i> 2m42s	<i>Fim:</i> 2m42s	<i>Compasso:</i> 1
<i>Início:</i> 0m10s	<i>Fim:</i> 0m11s	<i>Compasso:</i> 5
<i>Início:</i> 2m48s	<i>Fim:</i> 0m48s	<i>Compasso:</i> 5
<i>Início:</i> 0m35s	<i>Fim:</i> 0m35s	<i>Compasso:</i> 17
<i>Início:</i> 3m13s	<i>Fim:</i> 3m13s	<i>Compasso:</i> 17
<i>Início:</i> 0m42s	<i>Fim:</i> 0m42s	<i>Compasso:</i> 21
<i>Início:</i> 3m19s	<i>Fim:</i> 3m19s	<i>Compasso:</i> 21

Descrição: no acorde do compasso 1, o ataque às cordas é feito com o polegar da nota mais grave à mais aguda, com as atitudes direta e controlada. No

acorde do compasso 5 e 21, o ataque é efetuado com o lado externo das unhas dos dedos da mão direita, também da nota mais grave à mais aguda, com as atitudes direta e súbita. No acorde do compasso 17, da primeira vez o ataque é realizado assim como o do compasso 5, e na segunda com o indicador, da corda mais aguda à mais grave, com as atitudes leve e flexível.

Análise: os compassos 1, 5, 17 e 21 apresentam o mesmo acorde de Fá Sustenido com sétima no primeiro tempo, sendo preparado pelas anacruses dos compassos imediatamente anteriores. Apesar de serem o mesmo acorde, eles possuem importâncias distintas no contexto musical – no compasso 1, ele é precedido pela anacruse com fermatas em cada uma das três notas e define o início da peça, já que pela primeira vez o primeiro tempo é ouvido; nos compassos 5 e 21, as anacruses não têm fermatas e a primeira seção já está se desenvolvendo; e por fim, o compasso 17 marca a última ocorrência do acorde vindo das fermatas na seção e na peça. Embasado possivelmente por esse motivo, Bream os apresenta de maneiras distintas, aproveitando a margem técnico-interpretativa que a realização de acordes de seis cordas dá ao intérprete – nos acordes do compasso 1, o gesto corporal é feito com o polegar, num movimento direto e controlado que enfatiza sua importância; nos do compasso 5 e 21, o ataque nas cordas é feito com a parte externa das unhas dos dedos da mão direita, com as atitudes direta e súbita, passando mais rapidamente pelo acorde e seguindo com o discurso musical; nos do compasso 17, da primeira vez o acorde é realizado assim como o do compasso 1, mas da segunda é atacado com um gesto leve e flexível do indicador na direção oposta dos anteriores, que ressalta sua última ocorrência vindo das fermatas na peça.

Momento 3 – Acompanhador (cabeça)

<i>Início:</i> 0m14s	<i>Fim:</i> 0m14s	<i>Compasso:</i> 7
<i>Início:</i> 0m37s	<i>Fim:</i> 0m37s	<i>Compasso:</i> 18
<i>Início:</i> 1m38s	<i>Fim:</i> 1m38s	<i>Compasso:</i> 56
<i>Início:</i> 2m49s	<i>Fim:</i> 2m49s	<i>Compasso:</i> 5
<i>Início:</i> 2m52s	<i>Fim:</i> 2m52s	<i>Compasso:</i> 7

Descrição: movimento direto e súbito da cabeça para baixo.

Análise: os acordes dos primeiros tempos são acentuados visualmente com o gesto corporal feito pela cabeça.

Momento 4 – Acompanhador (cabeça)

Início: 0m17s *Fim:* 0m20s *Compasso:* 9

Descrição: no início do compasso 9, Bream está com a cabeça voltada para o braço do violão, acompanhando o movimento de sua mão esquerda. No momento da execução da nota Ré aguda do segundo tempo, a cabeça é levantada num movimento controlado e restrito, retornando para a posição inicial no compasso seguinte.

Análise: a nota Ré é marcada com um sinal de *rallentando*, além de ser destacada das demais notas do compasso por ser mais aguda. A importância dessa nota é ressaltada pelo movimento da cabeça de Bream, que a destaca também visualmente.

Momento 5 – Excitação (apoyando)

Início: 0m17s *Fim:* 0m22s *Compasso:* 9-11

Início: 0m30s *Fim:* 0m34s *Compasso:* 16

Início: 2m38s *Fim:* 2m41s *Compasso:* 105

Início: 2m55s *Fim:* 3m01s *Compasso:* 9-11

Início: 3m07s *Fim:* 3m12s *Compasso:* 16

Descrição: para a realização de algumas notas (Ré e Dó dos compassos 9 e 11, respectivamente, e anacruses presentes nos compassos 16 e 105⁸⁹), a mão direita é deslocada para a esquerda e o toque utilizado é o *apoyando*.

Análise: as notas descritas têm maior importância no discurso musical, tendo marcações de *rallentando* (c.9 e 11) ou de fermatas (c.16 e 105). O resultado sonoro do toque *apoyando* as destaca pelo timbre, enquanto o gesto de mão direita colabora para o destaque visual. Além de o toque *apoyando* por si só já conter movimentos diferentes do toque *tirando*, Bream ainda faz o deslocamento da mão direita para a região da boca do violão, que modifica o timbre e enfatiza ainda mais as notas pelo gesto.

⁸⁹ O gesto também parece acontecer no início do vídeo (anacruse para o c.1, 0m02s), porém o corte impossibilita uma observação precisa.

Momento 6 – Acompanhador (ME)

Início: 0m31s *Fim:* 0m32s *Compasso:* 16

Início: 0m57s *Fim:* 0m58s *Compasso:* 32

Descrição: no compasso 16, simultaneamente à execução da segunda semicolcheia do segundo tempo (corda Si solta), a mão esquerda faz um movimento leve e flexível para a direita, voltando logo para a posição em que se encontrava. No compasso 32, simultaneamente à execução das notas do primeiro tempo, a mão esquerda faz um movimento leve, flexível e súbito para a direita.

Análise: pelo fato de as notas Si (no primeiro caso) e Mi grave e agudo (no segundo) serem efetuada em cordas soltas, Bream aproveita para movimentar expressivamente sua mão esquerda. Os gestos leves e flexíveis contrastam com a tensão acumulada dos compassos anteriores, retomando o tema principal ou finalizando a seção. No primeiro caso, é importante notar que a próxima nota tocada é um Mi na segunda corda, que está na posição em que a mão já se encontrava antes do gesto. Portanto, este gesto se afasta da necessidade técnica, sendo um gesto acompanhador que colabora para o significado musical. No segundo caso, Bream só precisaria da mão esquerda na décima segunda casa para a realização dos harmônicos do segundo tempo, porém ele adianta o movimento para logo no início do compasso.

Momento 7 – Acompanhador (face)

Início: 0m51s *Fim:* 0m55s *Compasso:* 27-30

Descrição: tensão crescente dos músculos do rosto, até o relaxamento no compasso 30.

Análise: o trecho entre dos compassos 25 e 26 é harmonicamente instável, apresentando um motivo curto em uma sequência por quintas. O compasso 27 marca a chegada na nota Si bemol no baixo, que permanece em pedal até o compasso 30. A partir do compasso 27, Villa-Lobos apresenta um encadeamento de Bb7(13) – Bb° – C7(#11)/Bb – Em/B, no qual a cada acorde a harmonia se tensiona mais, culminando no repouso em Em/B. Os músculos do rosto de Bream acompanham a tensão musical do trecho.

Momento 8 – Pré-ação de seleção (leve, súbito)

Início: 0m59s *Fim:* 1m00s *Compasso:* 33

Descrição: após a execução dos harmônicos do compasso 32, a mão esquerda se encaminha para a realização do acorde do compasso 33 com as atitudes leve e súbita.

Análise: o gesto está entre a pós-ação do gesto de seleção dos harmônicos do compasso 32 e a pré-ação do gesto de seleção do acorde do compasso seguinte. O movimento da mão esquerda é leve e súbito, porém percebe-se instabilidade em relação ao fator Espaço, que é transmitida visualmente – o início possui a atitude direta, porém quando a mão se aproxima do acorde, há um leve tremor que a desvia e interrompe seu fluxo contínuo.

Momento 9 – Acompanhador (tronco)

Início: 0m59s *Fim:* 1m01s *Compasso:* 32-33

Início: 1m39s *Fim:* 1m41s *Compasso:* 56-85⁹⁰

Descrição: coluna deixa a posição curvada, ficando ereta e levando a cabeça para o centro do corpo.

Análise: o compasso 33 marca a entrada da segunda seção da peça. Enquanto no fim da primeira seção Bream está com o tronco curvado em direção ao braço do violão, no começo da segunda parte sua coluna se coloca ereta, dissolvendo a tensão muscular da primeira parte e começando a segunda com uma atitude leve e revigorada. A mesma ação ocorre entre o compasso 56, que marca o fim da segunda seção, e o compasso 85, apresentando o início da terceira seção.

Momento 10 – Seleção (pesado, direto, súbito)

Início: 1m18s *Fim:* 1m21s *Compasso:* 45-46

Descrição: para a realização de notas da linha inferior (Lá Bemol do c.45 e Sol do c.46), os dedos se movimentam com as atitudes pesada, direta e súbita.

Análise: na digitação escolhida por Bream (figura abaixo), o dedo 4 é responsável pela última nota do primeiro tempo e a primeira do segundo, assim

⁹⁰ A forma da peça na edição consultada é ABACA, mas Bream opta por remover a segunda apresentação da seção A. Portanto, o trecho entre os compassos 57 a 84 foi excluído e permitiu-se a transição entre os compassos 56 e 85.

como o dedo 3 é responsável pela última nota do segundo tempo e a primeira do compasso seguinte. Essa digitação favorece a percepção da linha inferior, que tem suas semínimas sustentadas pela duração completa. Para que seja possível a realização *a tempo* da linha inferior, a última semicolcheia dos dois tempos tem sua duração encurtada, o que colabora para a percepção de seu acento. Mesmo assim, há pouquíssimo tempo para o dedo realizar seu movimento transversal da primeira ou segunda corda para a sexta. Bream movimenta pouco o braço para a realização do trecho, confiando a maior parte do movimento aos dedos, o que parece sobrecarregar o trabalho mecânico da mão e tornar o trecho pesado. A característica pesada reforça a percepção do acento da linha inferior, porém prejudica em parte a fluidez rítmica.



Figura 28 – Heitor Villa-Lobos: Choros nº. 1 (c.45-46).

Momento 11 – Pós-ação de excitação (leve, direto, sustentado) / Acompanhador (tronco)

Início: 1m23s *Fim:* 1m26s *Compasso:* 48

Descrição: após o contato com as cordas no acorde, a mão direita se afasta de forma leve, direta e sustentada. Simultaneamente, há uma rotação do tronco no sentido anti-horário, retornando para a posição inicial no compasso seguinte.

Análise: Bream aproveita a fermata do acorde do compasso 48 para levar a mão direita para longe do instrumento após sua execução. A ação básica de Laban vinda da combinação das atitudes descritas é a de *deslizar*, e parece continuar o *glissando* de mão esquerda do compasso anterior, traduzido agora para a mão direita. O recurso expressivo da fermata sobre o acorde da cadência interrompida é potencializado pelos gestos da mão direita e tronco, que comunicam visualmente a ruptura do fluxo contínuo da música. Porém, diferentemente do exemplo 3 da análise dos movimentos de Horowitz do primeiro capítulo, no qual a fermata é apresentada sobre uma pausa e o

pianista mantém as mãos imóveis sobre o teclado, no presente caso há movimento durante a ressonância do acorde. A hipótese é a de que o som exige movimento, enquanto o silêncio exige imobilidade.

Momento 12 – Acompanhador (cabeça)

Início: 1m30s *Fim:* 1m32s *Compasso:* 51-52

Descrição: cabeça se movimenta da esquerda para a direita em movimentos súbitos e diretos, acompanhando a colcheia pontuada e semicolcheia apresentadas nos primeiros tempos dos compassos.

Análise: o gesto corporal realizado é acompanhador das notas nas quais o violonista quer enfatizar. Através da mudança do ponto de contato com as cordas dos dedos da mão direita, Bream muda o timbre para a execução dos compassos 51-52, e a presença de movimentos da cabeça reflete o contraste de caráter do trecho em relação aos compassos anteriores.

Momento 13 – Acompanhador (face)

Início: 1m35s *Fim:* 1m35s *Compasso:* 54

Início: 1m40s *Fim:* 1m40s *Compasso:* 56

Início: 2m41s *Fim:* 2m41s *Compasso:* 105

Descrição: movimento das sobrancelhas para cima acompanhando notas específicas.

Análise: no compasso 54, a nota Lá é a primeira e mais aguda de um arpejo descendente que leva ao compasso seguinte. Além do acento e pequeno ritenuto executados pelo violonista, suas sobrancelhas acentuam visualmente a nota. O mesmo movimento de sobrancelhas para acentuar notas importantes é encontrado no compasso 56, sobre o acorde do segundo tempo, e 105, nas duas últimas notas do compasso.

Momento 14 – Excitação (apoyando/polegar)

Início: 2m21s *Fim:* 1m35s *Compasso:* 94⁹¹

⁹¹ Na primeira aparição do compasso 94, em 1m51s, o gesto também parece ocorrer, porém o corte do vídeo impossibilita a observação precisa.

Descrição: para a execução da nota Mi grave do segundo tempo, a mão direita se desloca para a direita e o ataque do polegar é realizado com a mão em posição mais baixa.

Análise: a nota em questão possui um acento e está na segunda semicólcheia do segundo tempo. Bream evidencia a síncope através de três alterações que alteram a qualidade sonora: com o toque de polegar *apoyando*; com o deslocamento longitudinal da mão para a direita, que faz com que o ataque ocorra em um ponto da corda onde a tensão é mais alta; e com o deslocamento transversal da mão para baixo, que faz com que o ângulo de ataque do polegar na corda seja diferente. Todas essas alterações também comunicam visualmente a diferença e importância da nota Mi entre as demais.

Momento 15 – Pré-ação de seleção (leve, súbito)

Início: 2m54s *Fim:* 2m56s *Compasso:* 9

Início: 2m59s *Fim:* 3m01s *Compasso:* 11

Descrição: após a realização do acorde do segundo tempo, a mão esquerda se movimenta para a próxima nota com as atitudes leve e súbita, em dois momentos.

Análise: após a realização dos acordes a mão esquerda faz um traslado em posição transversal, e quando chega à nova posição, realiza a troca para a disposição longitudinal antes do ataque da nota. A atitude em relação ao Espaço se torna instável e com isso o gesto é seccionado em duas partes, o que colabora para uma secção do discurso originada pela mecânica.

Momento 16 – Acompanhador (cabeça)

Início: 2m58s *Fim:* 2m58s *Compasso:* 12

Descrição: movimento flexível e súbito da cabeça para baixo.

Análise: o acorde do primeiro tempo é acentuado visualmente com o gesto corporal feito pela cabeça. A diferença entre esse Momento e o Momento 2 se dá apenas na flexibilidade do movimento da cabeça – enquanto o Momento 2 poderia ser classificado entre as ações básicas de *soco* ou *pontuar*, pela característica flexível o Momento 10 ficaria entre *talhar* e *sacudir*.

Momento 17 – Excitação (arpejo/plaqué)

Início: 3m22s *Fim:* 3m24s *Compasso:* 23-24

Descrição: para a realização do acorde do primeiro tempo do compasso 23, as atitudes do movimento da mão direita são leve, flexível e controlada; para o acorde do compasso 24, leve, direta e súbita.

Análise: Bream realiza o acorde do compasso 23 com um arpejo de mão direita, tocando cada uma das quatro notas sucessivamente, da mais grave à mais aguda, com os dedos *p*, *i*, *m* e *a*. No compasso 24, todas as notas são tocadas simultaneamente em *plaqué*. A diferença da realização sonora dos dois acordes encontra relação com a diferença entre as atitudes dos movimentos da mão direita – os dois movimentos se mantêm leves, porém as características flexível e sustentada do arpejo se tornam direta e súbita no toque *plaqué*.

Momento 18 – Pós-ação de excitação (pesado, flexível, súbito)

Início: 3m36s *Fim:* 3m37s *Compasso:* 32

Descrição: após o contato com as cordas no acorde, a mão direita se afasta de forma pesada, flexível e súbita para cima e para longe do violão.

Análise: assim como o exemplo 4 de Heifetz apresentado no primeiro capítulo, a última ação corporal da peça é um amplo gesto corporal. Como não há a necessidade de voltar para as cordas, como acontece no mesmo trecho da primeira vez que a seção A é apresentada (0m59s), Bream pode realizar quaisquer movimentos após o contato com as cordas. Assim, o violonista opta por um gesto corporal que pode ser interpretado como um *talhar*, que reflete o caráter do trecho.

2.4 ANDRÉS SEGOVIA INTERPRETA VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA DE MOZART, OP. 9, DE FERNANDO SOR

A história do violão no século XX foi em grande parte moldada pelo virtuose espanhol Andrés Segovia (1893-1987). Segundo Dudeque (1994), seu papel no desenvolvimento do violão foi duplo, “o de ampliar o repertório através de obras por ele comissionadas a outros compositores e o de grande divulgador destas obras” (DUDEQUE, 1994: 85). Com sua intensa atividade profissional, promoveu a abertura de cursos de violão em conservatórios e

universidades, além de colaborar para a inclusão do instrumento nos ciclos de concerto ao redor do mundo.

A análise aqui apresentada parte de sua performance da *Introdução e Variações sobre “O Cara Armonia”, da Flauta Mágica de Mozart, op. 9*, uma das mais representativas obras do compositor Fernando Sor (1778-1839), executada sem a introdução⁹². Sua movimentação corporal apresenta poucos gestos acompanhadores, priorizando os gestos de excitação e de seleção, mais conectados com a técnica instrumental. Assim como observado na análise de John Williams, Segovia direciona seu olhar na grande maioria do tempo para a mão esquerda, com a cabeça acompanhando sua ação na longitude do braço. Também de forma semelhante à de Williams se dá a movimentação do tronco, que é curvado para que se alcance com mais facilidade as notas em posições mais altas. Quando a posição de mão esquerda se encontra no início do braço do violão, o tronco volta para sua posição ereta.

O vídeo foi gravado com três ângulos de filmagem, conforme mostram as figuras abaixo:



Figura 29 – Ângulos de filmagem.

Nas variações rápidas, foram utilizados os ângulos com mais destaque para as mãos de Segovia, enquanto no tema e variações lentas, foi preferida pelos editores a visualização mais ampla. Sendo assim, a observação nas variações rápidas não pôde ser completa, embora tenha sido possível inferir, através da observação da posição do violão, o posicionamento do tronco do violonista. Os gestos de Segovia são flexíveis e na maioria das vezes sua

⁹² Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=RPnFO4RFbDs>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

amplitude é restrita. Abaixo são expostos alguns dos momentos destacados do ponto de vista gestual. A edição consultada foi realizada por Brian Jeffery e publicada em 2004.

Momento 1 – Seleção (*vibrato*)

<i>Início:</i> 1m18s	<i>Fim:</i> 1m21s	<i>Compasso:</i> 1-2
<i>Início:</i> 1m25s	<i>Fim:</i> 1m26s	<i>Compasso:</i> 5
<i>Início:</i> 1m29s	<i>Fim:</i> 1m30s	<i>Compasso:</i> 6
<i>Início:</i> 1m40s	<i>Fim:</i> 1m40s	<i>Compasso:</i> 11
<i>Início:</i> 3m00s	<i>Fim:</i> 3m01s	<i>Compasso:</i> 56
<i>Início:</i> 4m23s	<i>Fim:</i> 4m24s	<i>Compasso:</i> 109
<i>Início:</i> 4m31s	<i>Fim:</i> 4m33s	<i>Compasso:</i> 117-118
<i>Início:</i> 4m43s	<i>Fim:</i> 4m43s	<i>Compasso:</i> 124

Descrição: *vibrato* realizado com movimentos laterais da mão.

Análise: assim como foi preferido nas análises anteriores, alguns trechos nos quais o *vibrato* foi aplicado foram omitidos para evitar a redundância. Segovia utiliza sempre o *vibrato* de mão, aplicado em uma ou duas notas simultaneamente (intervalos de terças e sextas) e no fim da peça em acordes (c. 109, 117-118 e 124).

Momento 2 – Acompanhador (*face*)

<i>Início:</i> 1m20s	<i>Fim:</i> 1m20s	<i>Compasso:</i> 2
<i>Início:</i> 3m20s	<i>Fim:</i> 3m20s	<i>Compasso:</i> 67

Descrição: na execução da nota do primeiro tempo, as sobrancelhas se movimentam para cima.

Análise: a expressão facial ressaltando algum elemento musical ocorre na performance de Segovia, assim como verificado anteriormente nas performances de Williams e Bream. No compasso 2, o violonista destaca corporalmente a tensão da primeira nota da apojatura. É importante notar que o movimento das sobrancelhas é anterior à execução da nota, indicando que a nota por vir será diferente das demais. Tal gesto pode ser considerado acompanhador de uma pré-ação. Nos compassos 67 e 68, que repetem a ideia musical apresentada nos compassos 65 e 66, o violonista opta por realizar o

acorde do primeiro tempo da segunda vez com um arpejo mais lento. As sobranças parecem indicar corporalmente a diferença musical entre os trechos.

Momento 3 – Acompanhador (tronco)

Início: 1m22s *Fim:* 1m26s *Compasso:* 3-5

Início: 1m44s *Fim:* 1m47s *Compasso:* 21-22

Início: 2m30s *Fim:* 2m32s *Compasso:* 41-42

Início: 2m34s *Fim:* 2m37s *Compasso:* 43-44

Descrição: o tronco do violonista se inclina para a direita, levando o instrumento consigo, e retorna para a esquerda.

Análise: esses gestos provenientes do tronco deslocam completamente a parte superior do corpo do violonista. Segovia utiliza esses gestos em trechos lentos, pois a instabilidade do corpo em trechos virtuosísticos poderia comprometer a fluência técnica. Na primeira ocorrência, o gesto do tronco para a direita é observado no final da frase, sendo que na retomada da próxima frase o tronco retorna à esquerda. Na segunda, ele acontece simultaneamente à execução do tenso acorde de dominante sobre o primeiro grau, que leva a frase à sua cadência final. Nas duas últimas ocorrências citadas, os gestos para a direita acompanham um aumento do nível da dinâmica. Os gestos também ilustram o diálogo entre o aspecto melódico (destacado na figura abaixo) e harmônico da primeira frase da variação – as notas da melodia são executadas quando o tronco está inclinado para a esquerda, enquanto a resposta nos acordes é executada com o tronco para a direita.



Figura 30 – Fernando Sor: Variações sobre um tema de Mozart, op. 9 (c.41-43).

Segovia também utiliza essa movimentação lateral do tronco em outros trechos da performance, porém de forma mais restrita.

Momento 4 – Seleção (cotovelo)

Início: 1m43s *Fim:* 1m44s *Compasso:* 20

Descrição: para a execução da nota Sol Sustenido da primeira corda, o cotovelo esquerdo se afasta do corpo, retornando para perto na nota Si do compasso seguinte, após o traslado.

Análise: as notas Sol Sustenido e Lá do compasso 20 formam a anacruse da frase presente no trecho. O cotovelo esquerdo de Segovia habitualmente se mantém próximo do corpo, porém, para a realização da nota Sol Sustenido, ele se afasta de forma restrita. Assim, a mão esquerda se coloca sutilmente em disposição transversal, que não seria mecanicamente exigida pelo fato de o trecho conter apenas uma melodia em uma corda. O cotovelo parece fornecer o impulso necessário para o traslado presente entre os compassos, comunicando visualmente a anacruse como uma pré-ação de frase. Durante o traslado, a mão volta para a disposição longitudinal.

Momento 5 – Pós-ações de excitação e seleção (leve, flexível, sustentado)

Início: 1m54s *Fim:* 1m54s *Compasso:* 24

Descrição: após a execução do acorde, a mão esquerda se distancia do braço do violão em um movimento leve, flexível e sustentado. Ao mesmo tempo, a mão direita se distancia das cordas, para cima, em um movimento de amplitude restrita com as mesmas atitudes.

Análise: as pós-ações de gestos de excitação foram identificadas anteriormente nas performances de outros violonistas, porém, nesse trecho executado por Segovia, além da pós-ação da mão direita, há também a pós-ação da mão esquerda, relativa ao gesto de seleção. O violonista solta a nota Sol sustenido antes do término de sua ressonância para a realização do gesto corporal flexível e controlado.

Momento 6 – Excitação (apoyando)

Início: 1m58s *Fim:* 1m58s *Compasso:* 26

Início: 2m01s *Fim:* 2m01s *Compasso:* 28

Descrição: as notas do segundo tempo dos compassos são executadas através de uma pronação súbita, restrita e pesada do antebraço direito.

Análise: as duas notas em questão são pontos de chegada de uma escala, no compasso 26, e de um arpejo, no compasso 28. Segovia opta por executar essas notas em *apoyando*, destacando-as em relação às demais pelo timbre e dinâmica. O movimento necessário para a execução do toque *apoyando* também se destaca visualmente em relação ao toque *tirando*, colaborando para a ênfase no acento das notas desejadas.

Momento 7 – Seleção (*traslado/polegar*)

Início: 2m16s *Fim:* 2m18s *Compasso:* 36

Início: 2m45s *Fim:* 2m46s *Compasso:* 48

Descrição: o polegar esquerdo solta o braço do violão para a realização do traslado entre notas do meio do compasso 36 e da nota Si do segundo tempo, sobre a qual é adicionado *vibrato*. O mesmo gesto é percebido na realização do traslado do compasso 48, entre o acorde do segundo tempo e a nota Si.

Análise: no compasso 36, a nota Si é o ponto de chegada de uma escala ascendente em fusas, que com a digitação escolhida por Segovia, é alcançada após um traslado por deslocamento com o dedo 4 a partir da nota Lá. Com o polegar afastado do braço, a mão esquerda se torna mais leve, o que favorece o traslado e o *vibrato*, além de impedir a realização de um acento demasiado forte na chegada do traslado. A atitude leve é percebida no movimento e acompanha o caráter musical do trecho. No compasso 48, apesar da nota Si não ser um ponto de chegada de uma escala, o mesmo gesto de traslado e *vibrato* é percebido para a sua realização.

Momento 8 – Excitação (*contraste de atitudes*)

Início: 2m20s *Fim:* 2m22s *Compasso:* 38

Descrição: as atitudes pesada e súbita presentes na realização de terças paralelas se transformam em atitudes leve e sustentada no *rallentando*.

Análise: Segovia adiciona um *rallentando* no compasso 38, imbuindo o trecho com uma intenção particular. A velocidade de ataque da terça maior do segundo tempo é visivelmente menor do que a das terças do início do compasso, apesar de velocidade de ataque e alterações de andamento serem

elementos relativamente independentes na execução violonística⁹³. A menor velocidade de ataque da terça em questão é relacionada com uma atitude de movimento mais leve e controlada, contrastando com a pesada e súbita atitude das demais terças. As diminuições de andamento e dinâmica encontram sua representação corporal através do contraste entre as atitudes dos fatores Peso e Tempo.

Momento 9 – Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)

Início: 2m26s *Fim:* 2m28s *Compasso:* 40

Início: 2m44s *Fim:* 2m45s *Compasso:* 48

Descrição: após o contato com as cordas no acorde, a mão direita se afasta de forma leve, flexível e sustentada para cima.

Análise: o movimento de pós-ação do gesto de excitação é pequeno, porém presente nos dois trechos citados. No compasso 40, Segovia usa o gesto como uma ligação entre as variações, podendo ser considerado também como um gesto de pré-ação da segunda variação do tema.

Momento 10 – Pré-ação de seleção (pesado, direto, súbito)

Início: 2m41s *Fim:* 2m43s *Compasso:* 46-47

Descrição: os traslados de mão esquerda para a chegada aos acordes dos tempos fortes do compasso 47 são realizados com as atitudes pesada, direta e súbita.

Análise: os traslados do trecho contrastam com os demais realizados por Segovia⁹⁴, que parece em geral preferir as atitudes leve e flexível, por vezes à custa do comprometimento da fluência do andamento. Os traslados possuem as atitudes pesada, direta e súbita, que fazem com que o andamento seja mantido (apesar de haver um pequeno corte na nota de saída do traslado) e que se acentuem as notas de chegada aos tempos fortes do compasso 47. O gesto comunica visualmente o acento.

Momento 11 – Pré-ação de seleção (leve, flexível, súbito)

⁹³ Por exemplo, é possível uma música lenta ter todas as suas notas tocadas com um ataque rápido. O contrário não é possível, pois um ataque lento é fator impeditivo para a execução fluente de um andamento rápido.

⁹⁴ Cf. Momento 11, 12 e 13.

Início: 2m47s *Fim:* 2m47s *Compasso:* 49

Descrição: após a realização do primeiro tempo do compasso, o movimento de traslado entre as posições é leve, flexível e súbito.

Análise: o pulso inicia o traslado enquanto a nota Sol Sustenido ainda está sendo pressionada na primeira corda, conferindo flexibilidade ao movimento. Quando a nota é solta, os dedos e cotovelo se encaminham para a nova posição em um movimento leve e súbito. A combinação das atitudes desse movimento colabora para a fluência do trecho, assim como a comunica visualmente.

Momento 12 – Acompanhador (ME)

Início: 2m57s *Fim:* 2m58s *Compasso:* 54-55

Descrição: a mão esquerda faz um movimento leve, flexível e sustentado, saindo de uma posição alta do braço do violão e chegando a uma mais baixa, durante o acorde de Mi Menor formado por cordas soltas do compasso 54.

Análise: quando as notas em cordas soltas são tocadas pela mão direita, a mão esquerda tem tempo suficiente para chegar até o próximo acorde de uma maneira expressiva, de acordo com o caráter do trecho. Segovia opta por realizar o movimento com a atitude sustentada, ocupando a duração completa do acorde de Mi Menor e chegando à nova posição no exato momento do ataque do primeiro tempo do compasso 55. Pela simultaneidade do som do acorde com o movimento, o gesto foi classificado como acompanhador, porém está altamente conectado com a pré-ação do gesto de seleção.

Momento 13 – Pré-ação de seleção (leve, flexível, sustentado)

Início: 3m02s *Fim:* 3m03s *Compasso:* 56-57

Início: 3m12s *Fim:* 3m13s *Compasso:* 62-63

Descrição: quando a mão esquerda solta a nota Mi do segundo tempo do compasso 56, faz um movimento leve, flexível e sustentado até as notas do compasso 57. O mesmo movimento ocorre na transição entre os compassos 62 e 63.

Análise: no primeiro caso, Segovia aproveita o tempo completo da colcheia dos acordes em cordas soltas para fazer os traslados até os acordes dos

compassos seguintes em movimentos leves, flexíveis e controlados. No segundo, a nota de chegada do compasso 63 é um Mi na primeira corda solta, o que permitira a execução do trecho *a tempo*, respeitando a rítmica de semicolcheias em tercinas do compasso 62. Porém, Segovia prefere esperar a mão esquerda se deslocar ao início do braço do violão para executar a nota Mi. Percebe-se aqui uma decisão musical embasada no movimento, pois o conteúdo musical do trecho não justifica uma segmentação entre as notas finais da escala descendente.

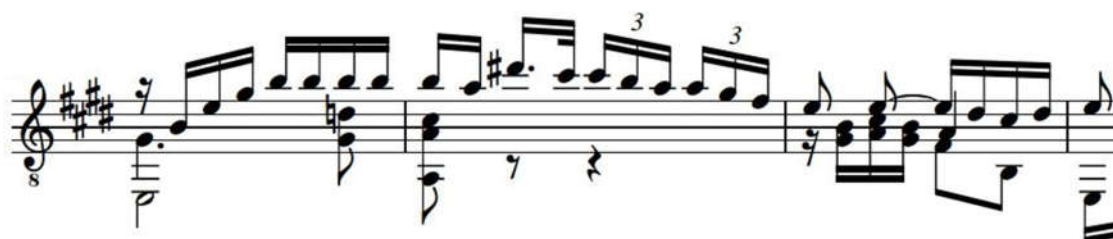


Figura 31 – Fernando Sor: Fernando Sor: Variações sobre um tema de Mozart, op. 9 (c.61-64).

Momento 14 – Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)

Início: 3m30s *Fim:* 3m31s *Compasso:* 72

Descrição: após a execução das notas do segundo tempo, a mão direita faz um movimento leve, controlado, flexível, para fora e para cima.

Análise: as notas que concluem a terceira variação são acompanhadas pelo gesto de pós-ação da mão direita do violonista, tendo características que podem ser relacionadas com o caráter leve e singelo da variação.

Momento 15 – Acompanhador (ME)

Início: 4m14s *Fim:* 4m14s *Compasso:* 104

Descrição: simultaneamente com a execução da nota do segundo tempo, a mão esquerda faz um movimento leve, súbito e flexível.

Análise: como a nota do segundo tempo é a sexta corda solta, a mão esquerda não é necessária para a sua sustentação. Simultaneamente com seu ataque, que conclui a última e mais virtuosística das variações, o movimento da mão esquerda a partir do pulso é um gesto acompanhador, que parece descarregar a tensão acumulada para o início da coda.

Momento 16 – Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito)

Início: 4m34s *Fim:* 4m34s *Compasso:* 118

Início: 4m39s *Fim:* 4m39s *Compasso:* 122

Descrição: após a execução de acordes (segundo tempo do compasso 118 e primeiro tempo do compasso 122), a mão direita faz um movimento súbito, leve e flexível.

Análise: os gestos de pós-ação destacam os acordes dos demais – no primeiro caso, a dissonância do acorde é evidenciada; no segundo, Segovia enfatiza a chegada ao repouso harmônico da frase. Vale notar que este repouso não é completo, pela presença da terça no baixo. No compasso 124, que conta com o acorde em posição fundamental e conclui a ideia musical iniciada no compasso 116, o violonista não realiza gestos de pós-ação.

Momento 17 – Pós-ação de excitação (pesado, flexível, súbito)

Início: 4m43s *Fim:* 4m44s *Compasso:* 124-125

Descrição: após a execução dos acordes (do segundo tempo do compasso 124 e primeiro tempo do 125), a mão direita faz um movimento súbito, pesado e para baixo.

Análise: os dois acordes em questão apresentam a penúltima cadência de dominante para tônica da peça, em uma região aguda e com dinâmica forte. A característica firme e decisiva da cadência encontra relação com os gestos de pós-ação dos acordes, súbitos e pesados.

Momento 18 – Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito-sustentado, amplo)

Início: 4m45s *Fim:* 4m46s *Compasso:* 125-126

Descrição: após a execução do acorde do primeiro tempo do compasso 126, a mão esquerda abafa as cordas e a mão direita faz um movimento flexível e leve.

Análise: a mesma mão do violonista poderia ser usada para abafar os acordes do segundo tempo do compasso 125 e do primeiro tempo do 126, porém a escolha de abafar o segundo acorde com a mão esquerda permite o gesto de pós-ação da mão direita. Por ser o último acorde da música, o gesto da mão direita é especialmente expressivo, tendo grande amplitude e uma

característica peculiar em relação ao fator Tempo – assim que a mão perde o contato com as cordas, faz um movimento súbito para cima; quando atinge o ápice e começa a trajetória descendente, o movimento é controlado.

2.5 DAVID RUSSELL INTERPRETA *MARIETA*, DE FRANCISCO TÁRREGA

Nascido na Escócia em 1953, o violonista David Russell figura entre os mais destacados violonistas da atualidade, com uma vasta discografia e intensa atividade como concertista. No vídeo analisado⁹⁵, ele apresenta *Marieta*, mazurca em Lá menor composta por Francisco Tárrega (1852-1909). Uma característica que se sobressai na movimentação corporal de Russell é a pequena amplitude de seus gestos, que não deixam por isso de ser expressivos. A edição consultada é de domínio público e pode ser encontrada no International Music Score Library Project⁹⁶.

Momento 1 – Pré-ação de seleção

Início: 0m04s *Fim:* 0m08s *Compasso:* 0-2

Início: 0m41s *Fim:* 0m42s *Compasso:* 0-2

Descrição: para chegar à nota Mi com um *portamento* desde a nota Dó, na primeira ocorrência Russell realiza um movimento pesado, direto e súbito com o conjunto braço/mão esquerdo; na segunda, o movimento é leve, direto e súbito.

Análise: a diferença em relação ao fator Peso encontra relação na escolha de dinâmica de Russell – na primeira vez, o violonista prefere uma dinâmica *forte*; na segunda, *piano*.

Momento 1 – Seleção (vibrato)

Início: 0m04s *Fim:* 0m08s *Compasso:* 0-2

Início: 0m10s *Fim:* 0m10s *Compasso:* 3

Início: 0m16s *Fim:* 0m16s *Compasso:* 6

Início: 0m27s *Fim:* 0m28s *Compasso:* 11

⁹⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=e74xC1Tn-vk>>. Acesso em 11 de março de 2016.

⁹⁶ Disponível em <[http://imslp.org/wiki/Marieta_\(T%C3%A1rrega,_Francisco\)](http://imslp.org/wiki/Marieta_(T%C3%A1rrega,_Francisco))>. Acesso em 11 de março de 2016.

Descrição: movimentos laterais da mão para a realização do *vibrato*.

Análise: Russel utiliza sempre o mecanismo do *vibrato* de mão, independentemente da quantidade de notas ou posição no braço do violão. Esse tipo *vibrato* está presente na quase totalidade da peça, sendo aqui omitidas algumas das ocorrências.

Momento 2 – Acompanhador (tronco)

Início: 0m04s *Fim:* 0m10s *Compasso:* 1-2

Início: 0m41s *Fim:* 0m49s *Compasso:* 1-2

Início: 1m49s *Fim:* 1m55s *Compasso:* 1-2

Descrição: Russell inclina o tronco para a direita a partir da ressonância da primeira nota da peça, retornando à posição inicial no terceiro tempo do compasso 2.

Análise: a alteração da inclinação do tronco sugere algum tipo de divisão estrutural do discurso, conforme foi analisado nas performances de Galbraith e Segovia. O gesto de Russell parece destacar um segmento que se inicia na primeira anacruse e se estende até o Ré sustenido do segundo compasso (ver figura abaixo), já que a nota seguinte da melodia, no terceiro tempo, é executada com o tronco na posição inicial. Na segunda vez que o trecho é executado, Russell mantém o tronco centralizado onde antes era inclinado para a direita, mas no terceiro tempo do segundo compasso, o tronco é inclinado para a esquerda. Mesmo apresentando gestos diferentes, a intenção de seccionar a frase com o auxílio da inclinação do tronco é a mesma. Na terceira aparição, entre os minutos 1m49s e 1m55s, o gesto é semelhante ao apresentado da primeira vez, porém não é tão amplo. Vale destacar que em uma diferente análise fraseológica, o início da peça poderia conter uma longa frase sustentada da primeira anacruse até o primeiro tempo do compasso 4, que por sua vez demandaria uma realização corporal distinta da apresentada por Russell.

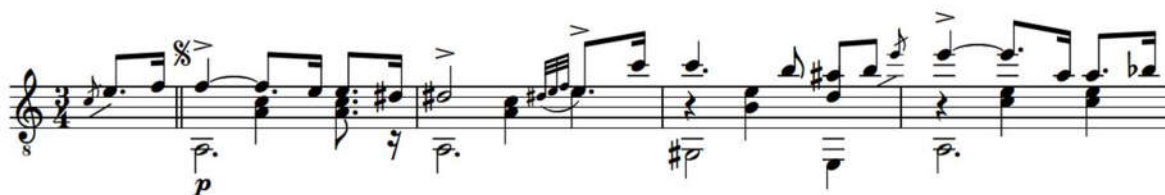


Figura 32 – Francisco Tárrega: Marieta (c.1-4).

Momento 3 – Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)

<i>Início:</i> 0m21s	<i>Fim:</i> 0m21s	<i>Compasso:</i> 8
<i>Início:</i> 0m40s	<i>Fim:</i> 0m21s	<i>Compasso:</i> 16
<i>Início:</i> 0m58s	<i>Fim:</i> 0m58s	<i>Compasso:</i> 8
<i>Início:</i> 1m17s	<i>Fim:</i> 1m17s	<i>Compasso:</i> 16
<i>Início:</i> 2m07s	<i>Fim:</i> 2m07s	<i>Compasso:</i> 8
<i>Início:</i> 2m27s	<i>Fim:</i> 2m27s	<i>Compasso:</i> 16

Descrição: após a execução do harmônico do segundo tempo, a mão direita faz um movimento leve, flexível e sustentado para frente que se afasta das cordas.

Análise: a mão direita faz um gesto de pós-ação logo após o contato com a corda, sendo que as atitudes controlada e leve sugerem semelhanças com o caráter da peça. Em relação aos gestos do compasso 16, cada uma das vezes uma pequena diferença é percebida – na primeira vez, como Russell opta por adicionar um ritornello para o início da peça, o gesto não pode ser tão amplo quanto os demais, por causa da anacruse. Em sua última aparição (2m27s), o gesto é mais lento e amplo do que os demais, pois acompanha a ressonância completa da última nota da peça em um arco controlado, até que a mão retorne ao contato com as cordas para abafar o som.

Momento 4 – Pós-ações de excitação (variado)

<i>Início:</i> 0m31s	<i>Fim:</i> 0m31s	<i>Compasso:</i> 12
<i>Início:</i> 0m34s	<i>Fim:</i> 0m34s	<i>Compasso:</i> 13
<i>Início:</i> 0m39s	<i>Fim:</i> 0m39s	<i>Compasso:</i> 16
<i>Início:</i> 1m08s	<i>Fim:</i> 1m08s	<i>Compasso:</i> 12
<i>Início:</i> 1m10s	<i>Fim:</i> 1m10s	<i>Compasso:</i> 13
<i>Início:</i> 1m14s	<i>Fim:</i> 1m14s	<i>Compasso:</i> 15
<i>Início:</i> 1m16s	<i>Fim:</i> 1m16s	<i>Compasso:</i> 16
<i>Início:</i> 2m17s	<i>Fim:</i> 1m17s	<i>Compasso:</i> 12

Início: 2m19s *Fim:* 2m19s *Compasso:* 13

Início: 2m23s *Fim:* 2m23s *Compasso:* 15

Início: 2m25s *Fim:* 2m25s *Compasso:* 16

Descrição: após a execução do acorde do segundo tempo (dos compassos 12 e 13) ou do primeiro tempo (dos compassos 15 e 16), a mão direita faz um movimento que se afasta das cordas, retornando para tocar a nota seguinte.

Análise: assim como no Momento recém-exposto, o Momento 3 também contém gestos de pós-ação de excitação. A cada vez que o gesto é realizado no compasso 12, existem diferenças sutis: na primeira vez, a mão se afasta com as atitudes leve, flexível e sustentada para frente; na segunda, o movimento é súbito e mais amplo, afastando a mão para baixo; e na terceira, o gesto é semelhante ao primeiro, mas mais restrito. A amplitude do gesto se relaciona proporcionalmente com a amplitude do nível dinâmico do acorde. Os gestos do compasso 13 apresentam sempre a amplitude restrita com o nível dinâmico baixo, mantendo as características leve e flexível, mas variando de controlado para súbito. No compasso 15, o pesado e flexível gesto de pós-ação para baixo acontece somente em duas das três ocorrências do compasso, quando a dinâmica está em um nível alto. A atitude em relação ao fator Tempo é súbita na primeira ocorrência e controlada na segunda. Os gestos do compasso 16 concluem a primeira seção da peça e possuem as atitudes pesada, flexível e súbita, na direção para frente das cordas. Na última ocorrência o gesto é controlado.

Momento 5 – Acompanhador (ombros)

Início: 0m41s *Fim:* 0m43s *Compasso:* 1

Início: 0m51s *Fim:* 0m53s *Compasso:* 5-6

Início: 2m00s *Fim:* 2m01s *Compasso:* 5-6

Descrição: os ombros são levantados na anacruse do primeiro compasso, relaxando no primeiro tempo seguinte.

Análise: a contração dos ombros parece se relacionar com a respiração do violonista. No compasso 1, o gesto intensifica a tensão da anacruse e o repouso harmônico do primeiro tempo, apesar da nota da melodia (Fá) não fazer parte do acorde de tônica apresentado na região média-grave (Lá menor).

Nos compassos 5 e 6, o mesmo gesto acontece entre uma dominante individual (c.5) e uma subdominante (c.6). Vale notar que das três ocorrências do compasso 5 da performance de Russell, esse gesto acompanha somente as duas últimas. O gesto só acontece quando há um pequeno *rubato*, inexistente na primeira apresentação do compasso.

Momento 6 – Acompanhador (cabeça)

Início: 0m54s *Fim:* 0m54s *Compasso:* 6-7

Descrição: simultaneamente à execução dos acordes do terceiro tempo do compasso 6 e primeiro tempo do compasso 7, a cabeça faz movimentos súbitos para baixo.

Análise: os acordes do trecho são acentuados pelo violonista através da dinâmica. Os movimentos de cabeça, apesar de restritos, destacam visualmente o peso dos acordes.



Figura 33 – Francisco Tárrega: Marieta (c.6-7).

Momento 7 – Acompanhador (perna)

Início: 1m09s *Fim:* 1m14s *Compasso:* 13-15

Descrição: relaxamento da perna esquerda no segundo tempo do compasso 14.

Análise: o compasso 13 apresenta um dos trechos de maior tensão harmônica da peça, apresentando a melodia na região aguda da quarta corda. No compasso 14, onde há a resolução da tensão e o encaminhamento para a cadência final da seção, a perna esquerda de Russell relaxa seus músculos, deslocando-se para a esquerda. O traslado para uma região mais baixa do braço também colabora para o relaxamento. Assim como verificado na

performance de outros violonistas, percebe-se que a tensão muscular em diferentes partes do corpo acompanha a tensão harmônica dos trechos.

Momento 8 – Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito, restrito)

Início: 2m12s *Fim:* 2m12s *Compasso:* 10

Descrição: após a execução do acorde do segundo tempo, a mão direita faz um movimento leve, flexível, súbito e restrito, para frente e para baixo que se afasta das cordas, retornando para tocar a nota seguinte.

Análise: mais uma vez foi identificado um gesto de pós-ação, que se destaca dos demais por acontecer apenas na última apresentação do compasso 10. Nas duas primeiras vezes, o acorde do segundo tempo do compasso é executado sem destaque; porém, em 2m12s, Russell sustenta o acorde por uma duração ligeiramente maior, realizando o gesto de pós-ação durante sua ressonância.

CAPÍTULO 3 – SÍNTESES

Os gestos analisados no capítulo anterior foram organizados em dois quadros, expostos nas páginas seguintes. Os quadros enumeram os mesmos Momentos de cada um dos cinco intérpretes; porém, com o auxílio de cores diferentes, no primeiro quadro são destacados gestos com uma mesma função, e no segundo, gestos realizados por uma mesma parte do corpo.

É importante notar que nas análises do capítulo anterior alguns Momentos contiveram apenas um gesto, sendo que outros apresentaram um mesmo gesto repetido em vários trechos da peça. Sendo assim, os quadros não são capazes de mostrar o aspecto quantitativo da expressão gestual dos intérpretes. Através deles será possível verificar os tipos de gestos que um intérprete utiliza em comparação com outro, mas não quantos gestos foram realizados em cada performance.

Além dos quadros, o presente capítulo expõe sínteses dos gestos realizados por intérprete e por parte do corpo, a fim de organizar e confrontar os dados. A repetição de algumas informações do capítulo 3.1 no capítulo 3.2 se justifica para que eles possam ser lidos de forma independente.

Quadro 8 – Gestos organizados por função

Nº.	Williams	Galbraith		Bream	Segovia		Russell
1	Seleção (<i>vibrato</i>)	Pós-ação de excitação (leve, direto, sustentado)		Seleção (<i>vibrato</i>)	Seleção (<i>vibrato</i>)		Pré-ação de seleção
2	Acompanhador (tronco)	Seleção (<i>vibrato</i>)		Excitação (acorde de seis notas)	Acompanhador (face)		Seleção (<i>vibrato</i>)
3	Pós-ação de excitação (leve, direto, sustentado)	Pré-ação de excitação (leve, flexível, súbito)		Acompanhador (cabeça)	Acompanhador (tronco)		Acompanhador (tronco)
4	Acompanhador (face)	Pré-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)	Pré-ação de seleção (leve, flexível, sustentado)	Acompanhador (cabeça)	Seleção (cotovelo)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)
5	Acompanhador (cabeça)	Acompanhador (cotovelos)		Excitação (<i>apoyando</i>)	Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)	Pós-ação de seleção (leve, flexível, sustentado)	Pós-ações de excitação (variado)
6	Acompanhador (tronco)	Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)		Acompanhador (ME)	Excitação (<i>apoyando</i>)		Acompanhador (ombros)
7	Acompanhador (cabeça)	Acompanhador (ombros)		Acompanhador (face)	Seleção (traslado/polegar)		Acompanhador (cabeça)
8	Acompanhador (tronco)	Pós-ação de excitação (leve, direto, sustentado, esquerda)	Pré-ação de seleção (leve, súbito)	Pré-ação de seleção (leve, súbito)	Excitação (contraste de atitudes)		Acompanhador (perna)
9	Acompanhador (tronco)	Acompanhador (tronco)		Acompanhador (tronco)	Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito)
10	Pré-ação de seleção (leve, direto)	Pós-ação de excitação (pesado, flexível, súbito)		Seleção (pesado, direto, súbito)	Pré-ação de seleção (pesado, direto, súbito)		
11	Pré-ação de seleção (leve, direto, súbito)	Pós-ação de excitação (pesado, direto, súbito)		Pós-ação de excitação (leve direto, sustentado)	Acompanhador (tronco)	Pré-ação de seleção (leve, flexível, súbito)	
12	Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito)	Acompanhador (cabeça)		Acompanhador (cabeça)		Acompanhador (ME)	
13	Pós-ação de excitação (leve, flexível)	Acompanhador (tronco)		Acompanhador (face)		Pré-ação de seleção (leve, flexível, sustentado)	
14	Acompanhador (face)			Excitação (<i>apoyando</i> /polegar)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)	
15	Excitação (<i>apoyando</i>)			Pré-ação de seleção (leve, súbito)		Acompanhador (ME)	
16				Acompanhador (cabeça)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito)	
17				Excitação (arpejo/ <i>plaqué</i>)		Pós-ação de excitação (pesado, flexível, súbito)	
18				Pós-ação de excitação (pesado, flexível, súbito)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito-sustentado)	

Excitação (pré-ação) Excitação Excitação (pós-ação) Acompanhadores Seleção (pré-ação) Seleção Seleção (pós-ação)

Quadro 9 – Gestos organizados por parte do corpo

Nº.	Williams	Galbraith		Bream		Segovia		Russell
1	Pós-ação de excitação (variado)	Pós-ação de excitação (leve, direto, sustentado)		Seleção (<i>vibrato</i>)		Seleção (<i>vibrato</i>)		Pré-ação de seleção
2	Acompanhador (tronco)	Seleção (<i>vibrato</i>)		Excitação (acorde de seis notas)		Acompanhador (face)		Seleção (<i>vibrato</i>)
3	Seleção (<i>vibrato</i>)	Pré-ação de excitação (leve, flexível, súbito)		Acompanhador (cabeça)		Acompanhador (tronco)		Acompanhador (tronco)
4	Acompanhador (face)	Pré-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)	Pré-ação de seleção (leve, flexível, sustentado)	Acompanhador (cabeça)		Seleção (cotovelo)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)
5	Acompanhador (cabeça)	Acompanhador (cotovelos)		Excitação (<i>apoyando</i>)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)	Pós-ação de seleção (leve, flexível, sustentado)	Pós-ações de excitação (variado)
6	Acompanhador (tronco)	Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)		Acompanhador (ME)		Excitação (<i>apoyando</i>)		Acompanhador (ombros)
7	Acompanhador (cabeça)	Acompanhador (ombros)		Acompanhador (face)		Seleção (traslado/polegar)		Acompanhador (cabeça)
8	Acompanhador (tronco)	Pós-ação de excitação (leve, direto, sustentado, esquerda)	Pré-ação de seleção (leve, súbito)	Pré-ação de seleção (leve, súbito)		Excitação (contraste de atitudes)		Acompanhador (perna)
9	Acompanhador (tronco)	Acompanhador (tronco)		Acompanhador (tronco)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito)
10	Pré-ação de seleção (leve, direto)	Pós-ação de excitação (pesado, flexível, súbito)		Seleção (pesado, direto, súbito)		Pré-ação de seleção (pesado, direto, súbito)		
11	Pré-ação de seleção (leve, direto, súbito)	Pós-ação de excitação (pesado, direto, súbito)		Pós-ação de excitação (leve direto, sustentado)	Acompanhador (tronco)	Pré-ação de seleção (leve, flexível, súbito)		
12	Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito)	Acompanhador (cabeça)		Acompanhador (cabeça)		Acompanhador (ME)		
13	Pós-ação de excitação (leve, flexível)	Acompanhador (tronco)		Acompanhador (face)		Pré-ação de seleção (leve, flexível, sustentado)		
14	Acompanhador (face)			Excitação (<i>apoyando</i> /polegar)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, sustentado)		
15	Excitação (<i>apoyando</i>)			Pré-ação de seleção (leve, súbito)		Acompanhador (ME)		
16				Acompanhador (cabeça)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito)		
17				Excitação (arpejo/plaqué)		Pós-ação de excitação (pesado, flexível, súbito)		
18				Pós-ação de excitação (pesado, flexível, súbito)		Pós-ação de excitação (leve, flexível, súbito-sustentado)		

Mão esquerda Cotovelos Tronco Cabeça Ombros Mão direita Perna Face

Quadro 10 – Funções dos gestos corporais utilizadas por intérprete

	Excitação (pré)	Excitação	Excitação (pós)	Seleção (pré)	Seleção	Seleção (pós)	Acompanhador
Williams							
Galbraith		⁹⁷					
Bream							
Segovia							
Russell		⁹⁷					

Quadro 11 – Partes do corpo utilizadas por intérprete

	Mão esquerda	Cotovelos	Tronco	Cabeça	Ombros	Mão direita	Perna	Face
Williams		⁹⁸						
Galbraith								
Bream								
Segovia								
Russell								

⁹⁷ Apesar de não levantado no quadro, toda performance possui gestos de excitação. Ver p. 108.

⁹⁸ O Momento 1 de Williams se refere aos movimentos que o violonista realiza no *vibrato*, que envolvem o braço esquerdo em sua totalidade.

3.1 GESTOS ORGANIZADOS POR INTÉRPRETE

3.1.1 JOHN WILLIAMS

Os gestos observados na performance de Williams apresentam as funções de pós-ação (de excitação), excitação, pré-ação (de seleção), seleção e acompanhadores. Os gestos acompanhadores são realizados pela cabeça, face e tronco.

A cabeça faz movimentos diretos e leves que acompanham as unidades de tempo; a expressão facial, com destaque para as sobrancelhas, acompanha o ataque de algumas notas, assim como o decaimento do som com o progressivo relaxar dos músculos. Os gestos acompanhadores realizados pelo tronco têm a função de informar visualmente o caráter de notas em especial, um novo andamento de uma seção e unidades de tempo. Williams ainda utiliza o tronco para realizar ajustes posturais, que parecem comunicar que o trecho não possui grande interesse no desenvolvimento da peça.

Os gestos de pós-ação têm em comum a qualidade leve do fator Peso, sendo flexíveis ou diretos (em relação ao Espaço). Em relação ao Tempo, alguns gestos estão em um meio termo entre as qualidades súbita e sustentada, enquanto outros possuem mais claramente as características sustentada ou súbita. A direção dos gestos de pós-ação varia em cada caso – ora a mão é deslocada para frente, ora para baixo, ora em um movimento circular no sentido anti-horário. Cada gesto de pós-ação comunica visualmente o caráter do trecho sendo realizado.

O gesto de excitação está relacionado com o toque *apoyando*, que realça uma nota entre as demais através do timbre, dinâmica e movimentos necessários para sua realização.

Os gestos de pré-ação (de seleção) são os movimentos do braço esquerdo necessários para o traslado de uma posição à outra. Com as atitudes leve, direta e súbita, tais gestos revelam a preocupação do violonista com a manutenção do andamento e com a objetividade biomecânica.

As diversas formas de realização do *vibrato* – com o braço, mão ou dedo – são os gestos de seleção observados na performance de Williams.

3.1.2 PAUL GALBRAITH

Os gestos na performance de Galbraith apresentaram as funções de pós-ação (de excitação), pré-ação (de excitação e seleção), seleção e acompanhadores. Os gestos acompanhadores foram realizados pela cabeça, cotovelos, ombros e tronco.

Os gestos acompanhadores de características súbita, pesada e direta realizados pela cabeça enfatizam a importância de notas culminantes da melodia; os gestos sustentados dos cotovelos e ombros colaboram para a percepção da duração e intenção de frases. Galbraith utiliza o tronco para destacar aspectos melódicos, seja o contorno de um arpejo ou um diálogo entre vozes.

Nos vídeos dos cinco violonistas analisados, os gestos de pré-ação de excitação só foram encontrados na performance de Galbraith. Os gestos de pré-ação de excitação e seleção, sejam feitos pela mão direita ou pelos cotovelos, destacam a importância de uma nota entre as demais. O polegar da mão esquerda também apresenta um gesto de pré-ação de seleção, antecipando o movimento da parte da frente da mão e tornando o trecho visualmente representativo do *legato* desejado.

Os gestos de seleção observados na performance de Galbraith são relativos à aplicação do *vibrato*, recurso empregado através dos movimentos laterais da mão ou de um dedo específico.

Quatro Momentos evidenciaram gestos de pós-ação realizados pela mão direita, cada um com atitudes específicas em relação aos fatores Peso, Tempo e Espaço. No primeiro movimento, *Musingly*, os conjuntos de atitudes são leve/direto/sustentado e leve/flexível/sustentado. Verifica-se que apenas a atitude em relação ao fator Espaço é alterada entre gestos com a mesma função, conferindo um conjunto gestual coeso que representa o discurso musical da peça. Em *Very Agitated*, os conjuntos de atitude referentes aos

gestos de pós-ação são pesado/flexível/súbito e pesado/direto/súbito. Da mesma forma, apenas a atitude em relação ao fator Espaço é alterada. O contraste entre o material musical de *Musingly* e *Very Agitated* encontra-se também nos gestos de pós-ação.

3.1.3 JULIAN BREAM

Os gestos na performance de Bream apresentaram as funções de pós-ação (de excitação), pré-ação (de seleção), seleção, excitação e acompanhadores. Os gestos acompanhadores foram realizados pela cabeça, face, mão esquerda e tronco.

Nos gestos de pós-ação, foram identificados os conjuntos de atitudes leve/direto/sustentado e pesado/flexível/súbito, um sendo exatamente o oposto do outro em cada uma das atitudes. Em comparação com as performances de outros intérpretes, observaram-se poucos gestos deste tipo realizados por Bream.

Os gestos de excitação observados no toque *apoyando* e na execução de acordes revelam como a técnica de Bream está conectada com o gesto. O toque *apoyando* distingue uma nota das demais através do som e movimento. Em relação aos acordes, aproveitando a margem interpretativa que acordes de seis notas dão ao violonista, Bream toca o acorde mais importante estruturalmente com o polegar em um gesto amplo e controlado; enquanto isso, o mesmo acorde em um momento de menos importância estrutural é feito subitamente com a parte externa dos dedos. Outro trecho no qual o gesto de excitação é observado em acordes está no Momento 17 – enquanto um acorde arpejado pelos dedos *p*, *i*, *m* e *a* possui as atitudes flexível e sustentada do movimento da mão direita, quando o acorde é realizado em *plaqué* a atitude se torna direta e súbita, transmitindo visualmente a intenção musical.

Os gestos de pré-ação de seleção estão relacionados com os traslados leves e súbitos entre posições, nos quais pequenas variações em relação ao fator Espaço interrompem o fluxo contínuo do gesto.

Em um dos gestos de seleção observados, Bream movimenta os dedos da mão esquerda com as atitudes pesada, direta e súbita para a realização de um trecho polifônico, que destaca o acento da linha inferior. O outro gesto é referente ao *vibrato*, recurso que o violonista utiliza através do movimento lateral da mão.

Em relação aos gestos acompanhadores, as expressões faciais são marcantes na performance de Bream, com duas funções observáveis: replicar a tensão harmônica através da tensão da face e acentuar notas importantes com o movimento das sobrancelhas. Os gestos efetuados com a cabeça têm como função acentuar acordes em tempos fortes (seja com o conjunto de atitudes direto/súbito ou flexível/súbito) e ressaltar pontos culminantes da melodia ou células rítmicas com um caráter específico. Em relação à mão esquerda, o gesto acompanhador leve e flexível ressalta a sonoridade aberta e relaxada da corda Si solta em um revigorado início, vindo após um trecho de movimentos pesados e de maior tensão harmônica. De forma semelhante, o tronco, que se encontra curvado durante o fim de seções, volta à posição ereta para o início de uma nova seção, dissolvendo a tensão musical acumulada. No Momento 10, o movimento do tronco também acompanha a duração da nota sob a fermata.

3.1.4 ANDRÉS SEGOVIA

Os gestos na performance de Segovia apresentaram as funções de pós-ação (de excitação e seleção), pré-ação (de seleção), excitação, seleção e acompanhadores. Os gestos acompanhadores se restringiram à face, tronco e mão esquerda.

Dois gestos de excitação altamente conectados com a técnica foram observados: o primeiro é relacionado com o toque *apoyando*, que além de destacar notas auditivamente pelo timbre e dinâmica, as destaca visualmente pelos diferentes movimentos necessários para sua realização; o segundo se relaciona com os contrastes sonoro e visual provocados pela mudança das atitudes da mão direita: de pesada e súbita para leve e sustentada.

Também relacionados com a técnica estão vários dos gestos de seleção e pré-ação de seleção dos traslados de mão esquerda. No Momento 4, o cotovelo parece fornecer impulso para o traslado; no Momento 7, o polegar da mão esquerda desencostado do braço do violão confere a característica leve ao movimento, indo de encontro à intenção musical leve do trecho. Em muitos traslados, ao utilizar cordas soltas para chegar de uma posição a outra do braço do violão, a mão esquerda tem tempo para realizar gestos leves, flexíveis e sustentados que comunicam visualmente o caráter dos trechos. Uma das ocorrências desse gesto é um excelente exemplo de como Segovia valoriza o movimento do corpo e compreende musicalmente o trecho a partir dele, mesmo à custa de uma pequena interrupção do discurso musical – embora haja a possibilidade de atacar uma nota em corda solta e fazer um traslado enquanto ela soa, mantendo o andamento, o violonista prefere esperar a mão esquerda chegar à nova posição para atacá-la, o que resulta em um pequeno *ritenuto* na penúltima nota de uma escala. Nesse Momento, fica caracterizado o gesto de pré-ação de seleção. Vale notar as características leve e flexível do mecanismo de traslado de mão esquerda de Segovia, geradas pela independência e integração entre as ações do cotovelo, pulso e mão. As atitudes leve e flexível estão relacionadas com as ações básicas de *flutuar* ou *sacudir*, de Laban. O Momento 10 é uma exceção, no qual os traslados são efetuados com as atitudes pesada, direta e súbita. A escolha dessas atitudes resulta num acento na nota de chegada, inexistente na outra combinação de atitudes. Outros gestos de seleção se referem ao *vibrato*, realizado pelo violonista sempre com movimentos laterais da mão.

Os gestos acompanhadores realizados pelas sobrancelhas acompanham a tensão de uma apojatura ou destacam a variação do caráter de um trecho, no qual um acorde é arpejado mais lentamente. É importante notar que no primeiro caso, o gesto precede a nota, podendo ser considerado como uma pré-ação acompanhadora. Movimentos do tronco para direita foram observados em finais de frases, trechos de maior tensão harmônica, em *crescendi* e para ressaltar o diálogo entre vozes, além de estarem presentes de maneira restrita em diversos momentos não listados. O gesto acompanhador

realizado com a mão esquerda está altamente conectado com o gesto de pré-ação de seleção e ocorre em um traslado entre posições.

Os gestos de pós-ação foram encontrados tanto nos gestos de excitação quanto em gestos de seleção. As pós-ações dos gestos de excitação possuem conjuntos variados de atitudes: leve/flexível/súbito, pesado/flexível/súbito e leve/flexível/sustentado. A última pós-ação da peça possui um caso de gesto no qual as atitudes relacionadas ao fator Tempo se modificam no decorrer do movimento – enquanto o movimento da mão é ascendente, a atitude é súbita; porém, quando ela atinge o ponto mais alto e começa a trajetória descendente, o movimento se torna sustentado. Em relação aos gestos de seleção, as pós-ações possuem conjuntos de atitudes leve/flexível/controlado e leve/flexível/súbito, e parecem descarregar a tensão acumulada no fim de um trecho. É fundamental notar que, apesar de a peça ser um tema com variações com diversas alterações de caráter no seu decorrer, as pós-ações de Segovia são sempre flexíveis em relação ao fator Espaço, sendo assim uma característica de seu estilo gestual.

3.1.5 DAVID RUSSELL

Os gestos na performance de Russell apresentaram as funções de acompanhadores, pré-ação de seleção, seleção e de pós-ação de excitação. Os gestos acompanhadores foram realizados pela cabeça, ombros, perna e tronco.

Em relação aos gestos acompanhadores, o tronco é utilizado para informar visualmente uma segmentação no discurso melódico; a cabeça acentua visualmente acordes em tempos fortes com a atitude súbita. Os ombros parecem se relacionar com a respiração do violonista, sendo contraídos em anacruses e relaxados no primeiro tempo subsequente. De forma semelhante, a contração e relaxamento da perna esquerda acompanha a tensão harmônica de um trecho.

Os gestos de pós-ação ocorrem em vários momentos da performance de Russell. A atitude flexível em relação ao Espaço é comum em

todas as ocorrências, porém as atitudes em relação ao Peso e Tempo variam de leve a pesado e de súbito a sustentado.

A pré-ação de seleção observada no Momento 1 do violonista é referente ao *portamento* da primeira nota da peça. Nas duas ocorrências de um mesmo trecho, as atitudes direta e súbita do movimento se mantêm; porém, o contraste entre as atitudes pesada e leve revela o contraste também existente entre as dinâmicas *forte* e *piano* escolhidas por Russell.

3.2 GESTOS ORGANIZADOS POR PARTE DO CORPO

3.2.1 MÃO/BRAÇO DIREITO

O conjunto mão/braço direito foram relacionados com diferentes funções na performance dos violonistas analisados, englobando as três fases do gesto de excitação – pré-ação, ação e pós-ação. Pela própria natureza do gesto de excitação, a mão direita só poderia fazer gestos acompanhadores em trechos ou peças nos quais não é mais necessária a excitação das cordas⁹⁹, o que não acontece nas performances analisadas.

A pré-ação de excitação foi encontrada apenas na performance de Galbraith. Em relação aos fatores Peso e Espaço, as atitudes leve e flexível foram preferidas; em relação ao Tempo, ambas as atitudes súbita e sustentada foram utilizadas. O gesto de pré-ação evidencia a ação, preparando o espectador ao fornecer de antemão informações sobre o caráter da nota a ser executada.

Na técnica violonística, a mão direita é responsável pela dinâmica e timbre das notas, sendo muitas vezes também responsável por suas durações. A somatória dessas características define a expressão de um determinado trecho, que está diretamente conectada com o tipo de movimento realizado. Assim, apesar de o gesto de excitação ter sido registrado apenas nas

⁹⁹ Sendo durante a ressonância de uma nota ou em trechos executados apenas pela mão esquerda, como em Miguel Llobet: *Variações sobre Folias de Espanha*, op. 15, variação IX; Fernando Sor: *Fantasia n.º 13*, op. 59 – *Elegíaca*, c.4-7 e *Fantasia n.º 5*, op. 16, variação VIII; ou ainda Heitor Villa-Lobos: *Estudo n.º 7*, c.55-56.

performances de Williams, Bream e Segovia, por possuírem componentes visuais mais facilmente observáveis, ele também está presente nas performances de Galbraith e Russell. A origem de toda variação de dinâmica e timbre se encontra no contraste das atitudes em relação aos fatores Peso, Espaço e Tempo.

Ainda sobre os gestos de excitação, destacam-se os movimentos necessários para o toque *apoyando* (nas performances de Williams, Bream e Segovia). Galbraith também utiliza o toque *apoyando*; porém, possivelmente pela pouca diferença entre os mecanismos do toque *tirando* e *apoyando*, gerada pela postura particular do violonista, nenhum deles se sobressai visualmente. Outro ponto a se destacar em relação aos gestos de excitação é a realização de acordes na performance de Bream. De acordo com a importância estrutural de acordes na peça, o violonista diversifica seus gestos de excitação – acordes mais importantes são realizados com gestos mais amplos. É também na performance de Bream que foram observadas diferentes atitudes em relação ao fator Espaço na realização de acordes *plaqués* e arpejados – o acorde *plaqué* é feito com a atitude direta, o arpejado com a flexível. Apesar de, pelo ângulo da filmagem, não terem sido observados esses gestos nas performances dos outros violonistas, é razoável afirmar que esse tipo de diferença entre atitudes possa existir em outros trechos.

Os gestos de pós-ação de excitação foram encontrados em todos os vídeos analisados. Nos diversos Momentos em que ocorrem, foi observada uma grande gama de atitudes, explorando os extremos opostos dos fatores Peso, Espaço e Tempo. A variedade de combinações de atitudes desse tipo de gesto revela como ele pode se moldar de acordo com o significado musical que o intérprete deseja para o trecho. As combinações realizadas por cada intérprete estão descritas no quadro abaixo:

Quadro 12 – Combinações de atitudes dos gestos de pós-ação de excitação

Williams	Galbraith	Bream	Segovia	Russell
Leve, direto, sustentado	Leve, direto, sustentado	Leve, direto, sustentado		
Leve, flexível, súbito			Leve, flexível, súbito	Leve, flexível, súbito

Leve, flexível ¹⁰⁰	Leve, flexível, sustentado		Leve, flexível, sustentado	Leve, flexível, sustentado
	Pesado, direto, súbito			
	Pesado, flexível, súbito	Pesado, flexível, súbito	Pesado, flexível, súbito	

Considerando as oito possibilidades de combinação entre as três atitudes¹⁰¹, observa-se que três combinações de atitudes não foram utilizadas pelos intérpretes analisados: Leve, direto, súbito; Pesado, direto, sustentado; e Pesado, flexível, sustentado. Permanece a hipótese de que o gesto de pós-ação leve, direto e súbito pode ser encontrado em outras performances; porém, acreditamos que gestos de pós-ação que combinam as atitudes pesada e sustentada não são encontrados, ou são encontrados muito raramente, na performance violonística. Tal afirmação se baseia na relação entre a maneira através da qual as cordas são feridas pela mão direita e o conceito de economia de energia. Os dedos da mão direita podem ter a atitude pesada antes e no momento do contato com as cordas, porém, quando a corda é liberada, a manutenção da energia para manter essa atitude resultaria numa tensão muscular adicional, sem nenhuma relação com a técnica. Além disso, pela duração mais longa, gestos realizados com essas atitudes poderiam possivelmente ser enquadrados como gestos acompanhadores. Os gestos pesados encontrados nas performances de Galbraith, Bream e Segovia possuem a atitude súbita, que faz com que a tensão muscular se dissolva rapidamente.

3.2.2 MÃO/BRAÇO ESQUERDO

O conjunto mão/braço esquerdo foram relacionados com diferentes funções na performance dos violonistas analisados: pré-ação de seleção, seleção, pós-ação de seleção e acompanhador.

¹⁰⁰ A atitude em relação ao fator Tempo desse gesto de Williams está entre súbita e sustentada.

¹⁰¹ Leve, direto, súbito; Leve, direto, sustentado; Leve, flexível, súbito; Leve, flexível, sustentado; Pesado, direto, súbito; Pesado, direto, sustentado; Pesado, flexível, súbito; e Pesado, flexível, sustentado.

Os gestos de seleção da mão esquerda se encontram em quaisquer performances, pois são movimentos que permitem a realização de diferentes notas na extensão do braço do violão. Porém, foram classificados como tais apenas aqueles movimentos que se destacaram visualmente de alguma forma.

O *vibrato* é um dos gestos realizados pelo conjunto mão/braço esquerdo que merece especial atenção, por ter sido encontrado em todas as performances analisadas. Altamente conectados com a técnica instrumental, os gestos necessários para a realização desse efeito podem envolver diferentes partes do corpo. Nas performances de Bream, Segovia e Russell o *vibrato* é empregado através do movimento longitudinal da mão, sendo o cotovelo e a ponta dos dedos partes estáveis do conjunto. Além desse tipo de *vibrato*, Galbraith e Williams também realizam em suas performances o *vibrato* de dedo, no qual a mão se mantém firme enquanto o dedo responsável pelo efeito faz movimentos transversais, empurrando a corda para baixo e relaxando para que ela volte à posição inicial. Além dos dois tipos de *vibrato* citados, Williams ainda adiciona um terceiro em sua performance, com um movimento que tem o ombro e os dedos como pontos fixos; assim, o cotovelo é uma parte dinâmica que se movimenta para perto e para longe do corpo. A velocidade (em relação ao Tempo) e amplitude (em relação ao Espaço, indo além das atitudes direta e flexível) dos gestos de seleção relacionados ao *vibrato* comunicam diferentes significados, percebidos pela combinação de som e movimento – o *vibrato* mais rápido e curto, frequente na performance de Bream, confere uma intensidade e tensão maior às notas; o *vibrato* mais lento utilizado em vários trechos por Galbraith sugere uma organicidade, fluidez e calma.

A mão esquerda pode fazer gestos acompanhadores mais frequentemente do que a mão direita, pois as notas em cordas soltas prescindem da sua ação. Ainda assim, esse tipo de gesto foi encontrado apenas na performance de Bream e Segovia.

A distinção entre gestos acompanhadores e gestos de pré-ação de seleção é sutil quando ambos tratam de movimentos na extensão do braço do violão. Os gestos acompanhadores dos Momentos 12 de Segovia e 6 de

Bream foram assim classificados por ocorrerem pela duração completa das notas em cordas soltas, apesar de simultaneamente possuírem a função de preparar a seleção das notas seguintes. Já nos Momentos 10 e 11 de Williams, 8 e 15 de Bream, e 10, 11 e 13 de Segovia, os gestos não ocorrem simultaneamente ao som produzido, sendo mais claramente classificados como gestos de pré-ação de seleção.

Os gestos de pré-ação de seleção Galbraith merecem destaque por não estarem relacionados com o mecanismo de traslado. As pré-ações realizadas pela mão e cotovelo esquerdo são pequenas anacruses corporais, destacando notas específicas e colaborando para a organicidade dos trechos. Esse tipo de gesto se assemelha com o gesto de entrada de regentes para uma orquestra, ou com a pequena inspiração necessária para o canto ou fala.

O único gesto de pós-ação de seleção encontrado nas performances analisadas foi realizado por Segovia.

3.2.3 CABEÇA

A cabeça é uma das partes do corpo utilizada gestualmente por todos os intérpretes, com exceção de Segovia. Os gestos realizados pela cabeça mantêm sempre a função de acompanhadores e acentuam visualmente unidades de tempo, notas culminantes de melodias, acordes em tempos fortes e células rítmicas com caracteres específicos. A atitude súbita em relação ao fator Tempo é usada na grande maioria das vezes pelos intérpretes, enquanto as atitudes em relação ao Peso e Espaço são variadas.

3.2.4 FACE

Os gestos acompanhadores realizados pela face foram observados nas performances de Williams, Bream e Segovia. Em relação à face como um todo, foram percebidas expressões contraídas que acompanham a tensão harmônica de trechos. De forma mais específica, as sobrancelhas levantadas foram recorrentes nas performances, acompanhando ora o ataque de notas com um movimento súbito, ora o decaimento do som, através de seu progressivo e sustentado relaxamento, ora o caráter distinto de uma repetição

de frase. Segundo Ekman (2003: 165), as sobrancelhas levantadas configuram um sinal ambíguo, podendo ser referentes à surpresa ou medo dependendo de como as pálpebras se comportam. Porém, o autor adiciona que “com maior frequência, o movimento da sobrancelha é um sinal de ênfase, acentuando uma palavra quando alguém está falando”. (EKMAN, 2003: 165-166)¹⁰². A análise do movimento das pálpebras é impossível nos vídeos, porém é razoável afirmar que os movimentos das sobrancelhas estejam relacionados com a sensação de surpresa ou a ênfase de uma nota.

3.2.5 OMBROS

Gestos acompanhadores realizados pelos ombros foram observados nas performances de Galbraith e Russell. Os ombros auxiliam a comunicação da intenção e duração de frases, através da contração em anacruses e relaxamento no primeiro tempo subsequente, ou da contração progressiva até o clímax da frase e relaxamento no seu fim.

3.2.6 COTOVELO

Gestos realizados pelos cotovelos foram encontrados nas performances de Galbraith e Segovia. A postura escolhida por Galbraith propicia uma liberdade maior para a exploração dos movimentos dos cotovelos, que, nas performances dos outros violonistas analisados, são mais restritos ou integrados ao conjunto mão-braço.

Na performance de Galbraith, os cotovelos possuem funções de pré-ação, sendo elevados junto com anacruses, e de acompanhador, ressaltando a intenção e duração de frases de forma semelhante à dos ombros – os cotovelos estão mais altos em clímax de frases, voltando para a posição relaxada quando a frase se encerra. Na performance de Segovia, o movimento do cotovelo foi analisado como gesto de seleção – seu cotovelo se afasta do corpo antes de um traslado entre posições, o que parece fornecer impulso para o traslado.

¹⁰² “Most often this movement [sobrancelhas levantadas] is an emphasis sign, accenting a word when someone is speaking.” (EKMAN: 2003, 165-166)

3.2.7 TRONCO

Gestos acompanhadores realizados pelo tronco foram encontrados nas performances de todos os violonistas analisados. A recorrência de movimentos realizados pelo tronco resulta numa grande gama de significados, listados abaixo:

- A segmentação do discurso, seja em diálogos polifônicos ou entre frases de uma melodia – com uma frase sendo apresentada em uma posição e a segunda em outra;
- O destaque de notas e acordes importantes ou de unidades de tempo, principalmente em mudanças de andamento;
- O contorno melódico, indo da direita para a esquerda na medida em que um arpejo vai do grave ao agudo;
- A dissolução da tensão de uma seção da peça, voltando da posição curvada para a posição ereta na transição entre seções;
- A duração de uma fermata, na qual o tronco é girado no sentido anti-horário, voltando à posição inicial quando ela termina;
- O aumento do nível de dinâmica, girando no sentido horário quando a dinâmica cresce;
- A falta de interesse de um trecho para o desenvolvimento da peça, observada quando o violonista realiza ajustes posturais.

3.2.8 PERNA

O gesto acompanhador realizado pela perna esquerda foi encontrado apenas na performance de Russell. A perna é contraída acompanhando a tensão harmônica de um trecho, sendo relaxada no momento em que a tensão é resolvida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A variabilidade do caráter humano deriva da multiplicidade de atitudes possíveis frente aos fatores de movimento e aí é que certas tendências poderão tornar-se habituais, no indivíduo. É da maior importância para o ator-dançarino que ele identifique o fato de que tais atitudes interiores habituais são as indicações básicas daquilo que chamamos de caráter e temperamento. (LABAN, 1978: 51)

A citação de Laban coloca as atitudes em relação aos gestos como um fator determinante do caráter e temperamento de um indivíduo. A relação entre caráter e atitudes de movimentos também pode ser vista por outro ângulo – o caráter do indivíduo determinando as atitudes de seus movimentos. Assim como na espiral de transformação contínua de Pierce (2007: 1), caráter e atitudes podem influenciar e serem influenciados simultaneamente. Portanto, as realizações gestuais dos intérpretes analisados podem ser um caminho para perceber características mais profundas, tanto em relação aos significados musicais das peças, quanto às suas próprias personalidades.

Nos textos dos capítulos 2 e 3, confirmou-se a proximidade entre concepção musical e movimento corporal destacada no capítulo 1. A realização corporal de uma peça é intrinsecamente pessoal, assim como sua concepção musical; portanto, sugerir a realização de diferentes gestos corporais para uma performance se assemelha a sugerir diferentes concepções musicais. Ressalta-se ainda que uma mesma ideia musical pode ser realizada com diferentes movimentos corporais e, nesse caso, sugestões sobre a substituição de um gesto corporal por outro entram na concepção mais ampla do intérprete sobre a performance como um todo – quanta e que tipo de informação ele deseja que o corpo transmita.

Pela quantidade de intérpretes analisados e pelo fato de apenas uma peça ter sido analisada por intérprete, generalizações a respeito do comportamento gestual correm o risco de serem superficiais. Um esboço do estilo gestual de cada um dos cinco violonistas analisados pode ser encontrado no capítulo 3.1; porém, para uma maior consistência de resultados, seriam necessárias mais peças de características contrastantes.

O conceito de gesto corporal foi apresentado no primeiro capítulo como *qualquer movimento corporal, realizado consciente ou inconscientemente, que porta significado, atribuído pelo transmissor ou receptor*. Todos os gestos corporais analisados no capítulo 2 apresentaram movimento corporal, porém, vale citar o exemplo 3 da performance de Vladimir Horowitz, descrito no primeiro capítulo, que não teve ocorrência semelhante nas análises dos violonistas. Durante uma fermata sobreposta a uma pausa, o pianista mantém as mãos imóveis sobre o teclado, adicionando expectativa ao trecho. Essa configuração corporal não se enquadra na definição de gesto pela ausência de movimento, mas ainda assim possui significado, pois acompanha a ausência de som. Caso semelhante ocorre no final de *La Espiral Eterna*, composta por Leo Brouwer em 1971, na qual o compositor orienta o intérprete a “quando terminar, ficar em silêncio, imóvel por 6 segundos” (BROUWER, 1973: 2)¹⁰³. Em todas as pós-ações analisadas, houve movimento enquanto havia ressonância da(s) nota(s), momentos nos quais os violonistas poderiam ter optado pela imobilidade. Assim, permanece a hipótese de que o som está relacionado a movimento, enquanto o silêncio se relaciona com a ausência de movimento.

Apesar da ressalva feita sobre generalizações, alguns tipos de gestos merecem especial menção por sua recorrência, que pode ser um indício da universalidade no comportamento gestual ao violão. **Gestos de pós-ação de excitação** com as mais diversas atitudes foram encontrados em todas as performances, revelando a capacidade de expressão do movimento da mão direita após o contato com as cordas. A ampla utilização desse tipo de gesto pode estar conectada com a incapacidade do violão de sustentar o som por mais de poucos segundos, sendo o violonista levado a utilizar recursos visuais para compensar a falta de recursos auditivos. A pesquisa de Schutz e Lipscomb (2007), citada no capítulo 1.5, corrobora essa observação. Apesar de se referir a gestos de seleção, Steidl (2016) reforça essa ideia:

É, você sabe, eu acredito muito, assim como Miles Davis, que a música está entre as notas. Depois que você toca uma nota no

¹⁰³ “Al terminar, quedar en silencio, inmóvil 6 segundos.” (BROUWER, 1973: 2)

violão [toca notas lentas], o que você pode fazer? [...] Eu estou usando movimentos da mão esquerda, especialmente da mão esquerda, para criar acentos entre as notas, essa energia que aparece no acento [toca]. Então o movimento que faz o som está vindo *crescendo*. (STEIDL, 2016: 4)¹⁰⁴

Gestos acompanhadores também foram encontrados em todas as performances, se destacando os gestos do tronco, realizados por todos os violonistas com uma grande gama de elementos musicais por eles expressados.

As atitudes em relação aos fatores Tempo e Espaço foram percebidas mais facilmente do que a atitude em relação ao Peso, pelo componente visual ser mais nítido. Ainda assim, somente o próprio intérprete é capaz de avaliar com precisão a atitude em relação a cada um dos fatores, podendo fazer gestos corporais que se situam em qualquer ponto entre os extremos das atitudes. As análises e sínteses apresentadas na tese servem como ponto de partida para um estudo da relação entre música e corpo, a ser empreendido de forma individual pelo músico interessado em refinar sua performance. Esse entendimento único da gama de atitudes dos gestos realizados pelo próprio corpo pode ajudar o músico a transmitir suas concepções musicais por todos os meios que lhe são possíveis.

Observou-se interferência apenas nos Momentos 1 e 2 de Williams. O fenômeno ocorre quando há contraste entre os significados das informações visuais e auditivas. Dada a intermodalidade da percepção humana, o significado percebido por um observador em um determinado momento pode ser o significado da informação visual, da auditiva ou ainda um terceiro, da somatória dos dois tipos de informações. Os Momentos 1 e 2 de Williams tratam do mesmo trecho musical, no qual o violonista aproveita a falta de material temático e a simplicidade de realização técnica para fazer ajustes

¹⁰⁴ “Yes, you know, I believe very much, like Miles Davis, that music is between the notes. Once you play the note on the guitar [toca notas lentas], what can you do? [...]. I’m using movements of the left hand, specially of the left hand, to create accents between the notes, this appearing energy of the accent [toca]. So the movement which makes the sound is coming *crescendo*.” (STEIDL, 2016: 4)

posturais. Os ajustes não têm relação direta com o material musical, mas informam a pouca importância do trecho para o desenvolvimento da peça.

Consideramos que a quase inexistência dos Momentos nos quais é possível a interferência se deu pelo alto nível artístico dos violonistas analisados. A solidez do preparo técnico e musical dos violonistas faz com que a integração entre o material musical e o gesto corporal seja um aspecto constante em suas performances.

Futuros desdobramentos da pesquisa envolvem diversas áreas, com também diversas abordagens possíveis. A análise de um número maior de performances de um mesmo violonista pode revelar o estilo gestual próprio do músico, observando a recorrência ou a singularidade de um gesto em específico, ou a possível variação do comportamento gestual em peças de diferentes fases estilísticas. Uma pesquisa de maior abrangência pode ainda sintetizar esse tipo de trabalho com vários violonistas, a fim de tentar compreender o grau de universalidade ou singularidade presente no comportamento gestual de músicos de diferentes épocas, lugares e escolas técnicas. Outra proposta pode envolver a análise de diferentes violonistas tocando uma mesma peça, com o objetivo de verificar se um mesmo trecho apresenta gestos semelhantes ou diferentes. Uma mesma peça tocada duas vezes pelo mesmo intérprete e para um mesmo público, sendo o intérprete orientado a uma das vezes realizar a performance com o mínimo de movimentos possíveis e a outra a usar gestos de todos os tipos, pode revelar o quanto o público percebe a performance como expressiva. A realização de experiências como as de Schutz e Lipscomb (2007) com combinações distintas de estímulos auditivos e visuais, aplicada ao violão, também pode gerar interessantes resultados.

Pesquisas envolvendo deficientes visuais podem ser um caminho para a compreensão da relação entre gesto corporal e resultado sonoro. A pesquisa de Matsumoto e Willingham (2009) trata da capacidade inata do ser humano de expressar emoções através dos músculos faciais, independente do aprendizado pela observação, e a partir dela podem ser levantadas questões

no campo da música: o resultado sonoro sem estímulo visual carrega informações sobre o movimento necessário para sua realização? Haverá diferenças nessa resposta entre indivíduos com e sem deficiência visual? Músicos profissionais, estudantes e leigos teriam respostas semelhantes?

Na parte didática, a ligação entre o conteúdo dessa tese, ideias provenientes do método Dalcroze e do trabalho de Pierce (2007) podem gerar exercícios para a obtenção de uma cada vez mais refinada compreensão musical de estudantes de todos os níveis, além de músicos profissionais.

Por fim, compartilho minha experiência pessoal no decorrer da presente pesquisa. Acredito que, em suas formas embrionárias, muitas das ideias sobre as relações entre música, gesto corporal e técnica instrumental já faziam parte de minha forma de fazer, ouvir e ver música. Entretanto, ao pesquisar sobre o gesto corporal, essas ideias puderam se desenvolver e amadurecer, se tornando mais claras e tendo suas importâncias reforçadas. Meu processo de estudo do repertório violonístico também se alterou, tendo agora momentos nos quais me dedico exclusivamente para trabalhar de que forma posso transmitir significados musicais através do meu corpo. Destaco os gestos de pré e pós-ação de seleção e excitação como exemplos de gestos corporais que se tornaram parte importante da minha performance. As múltiplas nuances possíveis nesses tipos de gestos permitem que eu possa moldar a percepção do público, colaborando para que o caráter de um determinado trecho seja melhor transmitido. De forma geral, a espiral de transformação contínua citada por Pierce (2007) se tornou cada vez mais presente e segue fazendo efeito na minha prática: ao refinar a escuta, meus gestos corporais se tornam mais precisos em suas intenções; ao refinar os gestos corporais, meu contato com a música se aprofunda e posso experimentar de forma mais completa, através do meu corpo, significados musicais.

Esperamos que a tese possa auxiliar o leitor no aprimoramento de sua performance, tanto pela compreensão da importância do corpo para a transmissão de significados musicais, quanto pela observação do

comportamento gestual de destacados intérpretes. Assim, poderá ser desenvolvido um repertório gestual variado, específico para distintas situações expressivas, que colabore para a transmissão mais efetiva de concepções musicais para seu público.

REFERÊNCIAS

- AGUIRRE, Rafael. *Entrevista* [ago. 2016]. Entrevistador: Bruno Madeira. Nürtingen, 2016. 1 arquivo m4a (10 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C, traduzida no Apêndice D.
- BORGES NETO, José. *Música é linguagem?* 2005. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv9-1/borges.html>. Acesso em 22 jan. 2015.
- CADOZ, Claude. Instrumental gesture and musical composition. In: 1988 INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, 1988, San Francisco. *Proceedings of...* San Francisco: International Computer Music Association, 1-12, 1988.
- CADOZ, Claude; WANDERLEY, Marcelo. Gesture – music. *Trends in gestural control of music*, Paris, 71-94, 2000.
- CANO, Rubén López. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música*. 2007. Disponível em: <<http://rlopezcano.blogspot.com.br/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>>. Acesso em: 21 fev. 2014.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979.
- CAZNÓK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2003.
- CLYNES, Manfred. *Sentic cycles: The passions at your fingertips*. 1972. Disponível em: <<http://rexresearch.com/clynsens/clynes.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2014.
- DARWIN, Charles. *The expression of the emotions in man and animals*. London: John Murray, 1872.
- DAVIDSON, Jane. Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: two distinctive case studies. *Psychology of music*, n. 40, p. 595-633, 2012.
- DAVIDSON, Jane; CORREIA, Jorge. Meaningful musical performance: a bodily experience. *Research studies in music education*, n. 17, p. 70-83, 2001.
- DELALANDE, François. Gould's gesturing: elements for semiology of musical gesture. In: GUERTIN, Ghyslaine (Org.). *Glenn Gould: Universe of a genius*. Québec: Louise Courteau, 2012, 1-22.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: UFPR, 1994.

EKMAN, Paul. *Emotions revealed*. New York: Henry Holt, 2003.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace; O'SULLIVAN, M. et al. Universals and cultural differences in the judgments of Facial Expressions of Emotion. *Journal of personality and social psychology*, Washington, v. 53, p. 712-717, 1987.

EKMAN, Paul; SORENSON, E. Richard; FRIESEN, Wallace. Pan-cultural elements in facial displays of emotions. *Science*, Washington, v. 164, n. 3875, p. 86-88, 1969.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: UNESP, 2003.

FRANÇA, Cecilio Cavalieri. Sopa de letrinhas: notações analógicas (des)construindo a forma musical. *Música na educação básica*. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, v. 2, n. 2, 2010. Disponível em <http://abemeducacaomusical.com.br/revista_musica/ed2/pdfs/MEB2_artigo1.pdf>. Acesso em 17 Fev. 2017.

GIMENES, Marcelo; MANZOLLI, Jônatas. Técnicas e “affordances” instrumentais: um modelo para a performance e a criação na música contemporânea. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: Universidade de Brasília, 2006. P. 288-293.

GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (Ed.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 2010.

GRUNFELD, Frederic. *The art and times of the guitar: an illustrated history of guitars and guitarists*. New York: Da Capo Press, 1969.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. 1. Ed., 1854. Tradução: Artur Morão. Covilhã: Lusosofia, 2011.

HATTEN, Robert. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HATTEN. *Lecture 1 – Toward a characterization of gesture in music: an introduction to the issues*. Disponível em: <<http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat1.html>>. Acesso em: 14 fev. 2014. 2001.

HATTEN. *Lecture 2 – Embodying sound: the role of semiotics*. Disponível em: <<http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat2.html>>. Acesso em: 14 fev. 2014. 2001b.

HATTEN. *Lecture 4 – Gesture and motive: developing variation I*. Disponível em <<http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat4.html>>. Acesso em: 14 fev. 2014. 2001c.

HELLER, Alberto Andrés. *Fenomenologia da expressão musical*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.

IAZZETTA, Fernando. Meaning in musical gesture. In: WANDERLEY, Marcelo M.; BATTIER, Marc (Ed.). *Trends in gestural control of music*, Paris, 2000. 1 CD-ROM.

IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. *OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM*, [s.l.], v. 4, p. 27-44, Ago. 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/36>>. Acesso em: 19 out. 2016.

JENSENIUS, Alexander et al. Musical gestures: concepts and methods in research. GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (Eds.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 2010, 12-35.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *ILHA - Revista de antropologia*, v. 8, n. 1. P. 162-183.

MACRITCHIE, Jennifer; BUCK, Bryony; BAILEY, Nicholas. Inferring musical structure through bodily gestures. *Musicae scientiae*, v.17-1, p. 86-108, 2013.

MADEIRA, Bruno. *A obra para violão de Maurício Orosco: uma abordagem analítica, interpretativa, técnica e idiomática de peças selecionadas*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: em estudo sobre a pestana. *Per Musi*, n. 27, Belo Horizonte, p. 182-188, 2013.

MARIANI, Silvana. Émile Jacques-Dalcroze: a música e o movimento. In MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (orgs.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Ibpex, 2011.

MATSUMOTO, David; WILLINGHAM, Bob. Spontaneous facial expressions of Emotion of congenitally and noncongenitally blind individuals. *Journal of personality and social psychology*, Washington, v. 96, n. 1. P. 1-10, 2009.

MATTOS, Fabrício. *Performative gestures and the performance of Takemitsu's 'Equinox for guitar'*. Dissertation (Master of Music). Royal Academy of Music, London, 2013.

MCKAY, Nicholas. *On topics today*. 2007. Disponível em <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx>. Acesso em 13 jan. 2015.

MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago, 1956.

MOORE, F. Richard. The dysfunctions of MIDI. *Computer Music Journal*, Vol. 12, n. 1, Cambridge, p. 19-28, 1988.

NÖTH, Winfried. *Handbook of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

PIERCE, Alexandra. *Deepening musical performance through movement*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

RAHAIM, Matt. Book Review: Rolf Inge Godøy and Marc Leman (Ed.) - Musical gestures: sound, movement, and meaning. *Gesture*, Amsterdam, v. 10, n. 1. P. 109-115, 2010.

RAMSTEIN, Christophe. *Analyse, représentation et traitement du geste instrumental: application aux instruments à clavier*. Tese (Doutorado em Informática). Institut National Polytechnique de Grenoble, Grenoble, 1991.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Volume 2. Taunton: Macmillan Publishers, 2001

SANTOS, Jorge; FORNARI, José. Gest'Ação I: A hybrid computer music guitar performance mediated by instrumental gestures. In SIMPÓSIO BRASILEIRO DE COMPUTAÇÃO MUSICAL, 2015, Campinas. *Proceedings...* Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 2015.

SCHUTZ, Michael; LIPSCOMB, Scott. Hearing gestures, seeing music: vision influences perceived tone duration. *Perception*, v. 36, p.888-897, 2007.

STEIDL, Pavel. *Entrevista* [jul. 2016]. Entrevistador: Bruno Madeira. Iserlohn, 2016. 1 arquivo m4a (20 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A, traduzida no Apêndice B.

THOMPSON, William; GRAHAM, Phil; RUSSO, Frank. Seeing music performance: visual influences on perception and experience. *Semiotica*, v.156, p.177-291, 2005.

THOMPSON, William; RUSSO, Frank. Facing the music. *Psychological science*, v.18, n.9, p.756-757, 2007.

TSAY, Chia-Jung. Sight over sound in the judgment of music performance. *PNAS*, Washington, v. 110, n. 36. P. 14580-14585, 2013.

VISI, Federico; SCHRAMM, Rodrigo; MIRANDA, Eduardo. Gesture in performance with traditional musical instruments and electronics. In: MOCO'14 – INTERNATIONAL WORKSHOP ON MOVEMENT AND COMPUTING, 2014, New York. *Proceedings of...* New York: Association for Computing Machinery, 1-6, 2014.

WANDERLEY, Marcelo. Quantitative analysis of non-obvious performer gestures. In: BRAFFORT, Annelies; GHERBI, Rachid; RICHARDSON, James; TEIL, Daniel (Eds.). *Gesture-based communication in human-computer interaction*. Heidelberg: Springer-Verlag, 33-44. 1999.

WAZLAWICK, Patrícia; CAMARGO, Denise de; MAHEIRIE, Kátia. Significados e sentidos da música: uma breve composição a partir da psicologia histórico-cultural. *Psicologia em estudo*, v. 12, n. 1, p.1-10, 2007.

WEST, Melissa. *Music, emotions and the role of the body*. Dissertação (Master of Arts). School of Graduate Studies, McMaster University, Hamilton, 1998.

WHITE, John. *Comprehensive musical analysis*. New Jersey: Scarecrow Press, 1994.

ZAGONEL, Bernardete. *Gesto musical*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

ZAVALA, Irene Porzio. *As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul Re” de Héctor Tosar*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

VÍDEOS

BREAM, Julian. *Heitor Villa-Lobos: Choro nº. 1 (Julian Bream)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Jr4slAQDNG8>>. Acesso em 21 de janeiro de 2016.

GALBRAITH, Paul. *Benjamin Britten: Nocturnal after John Dowland, op. 70 (Paul Galbraith)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=g1jFqnLmu8k>>. Acesso em 11 de novembro de 2015.

GALBRAITH, Paul. *Masterclass com Paul Galbraith (parte 1) – São Paulo/2015*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=poEme98fzDQ>>. Acesso em 20 de agosto de 2016.

HEIFETZ, Jascha. *Niccolò Paganini: Capricho nº. 24 (Jascha Heifetz)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XPPoOrPZ6so>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2016.

HOROWITZ, Vladimir. *Domenico Scarlatti: Sonata em Fá Menor [K184, L189] (Vladimir Horowitz)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Yydto4P0BUQ>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2015.

RUSSELL, David. *Francisco Tárrega: Marieta (David Russell)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=e74xC1Tn-vk>>. Acesso em 11 de março de 2016.

SEGOVIA, Andres. *Bach, Sor, Torroba (Andrés Segovia)*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=RPnFO4RFbDs>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

WILLIAMS, John. *Agustin Barrios: Julia Florida (John Williams)*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rzvV97N_KqA>. Acesso em 11 de novembro de 2015.

PARTITURAS

BRITTEN, Benjamin. *Nocturnal after John Dowland for Guitar, op. 70*. Ed. Julian Bream. London: Faber, 1965.

BROUWER, Leo. *La Espiral Eterna*. Mainz: Schott, 1973.

JEFFERY, Brian (Ed.). *Fernando Sor: The new complete works for guitar*. Volume 1. Budapeste: Tecla, 2004.

STOVER, Richard (Ed.). *The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*. Volume 3. Miami: Belwin, 1977.

TÁRREGA, Francisco. *Marieta: Mazurka para guitarra*. Disponível em <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP44648-PMLP54769-Tarrega_-_Marieta.pdf>. Acesso em 11 de março de 2016.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Villa-Lobos collected works for solo guitar*. Bryn Mawr: Max Eschig: 1990.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM PAVEL STEIDL

Entrevista realizada em Iserlohn (Alemanha), em 21 de julho de 2016, durante o 25 Internationales Gitarren-Festival Iserlohn 2016.

Bruno Madeira: First, thank you for your time, thanks a lot! Well, I would like to ask you some things about your movements while you play, how you see your body, how do you teach, if you teach these things to your students, things like that. I was at your masterclass yesterday where you were talking about the metrical accent and you told student to “feel like you were pushing something”. So I guess that your musical understanding is quite connected with your body. Could you tell a little bit more about that?

Pavel Steidl: Of course, yes. To speak about the musical accent, it should be totally different and much longer speech, but yes. I think the movement we speak about, the metrical accent, in classical music, that metrical accent is something that can be very easy shown or pronounced by your body, because it is something that you can't pronounce really with the metronome, click, click... I think it is kind of the energy which... I mean, about the metrical accent, they wrote books in the 19th century, the musicologists talk about what is it. One of the explanations can be really like when you breath and you push something out of your body, some energy which you push in front. Maybe the best is if you see somebody doing *Tai chi* or *Chi kung*, you know, this movement [mostra com o corpo] and coming back, and again push. I think that this movement is very easy to feel so it can be one of the possibilities to explain something like the metrical accent. And of course, if you play dances, if you have the groove, the movement is the best thing that you can use. I play in the quartet with jazz musicians or people which are playing different kinds of music as well, they all are moving with the heads, they are not static. But I have to say one important thing, that it must be the nature of the player that is coming, it is something that you cannot learn from somebody else. It can help, but when I speak about the movement, look, you see Segovia playing so incredible, touching, and he is not moving his face, he is very still, but everything is concentrated in the sound. From other point of view, you have schools from the 17th century, or from the 18th century, and the musicians, they are recommending the musicians to use the mimic, so movement of your face of your body, to express better the expression of the piece. But again, there is not only one way, and I think that what is important is that it should be of the nature of the musician.

I tried all my life, actually, I tried to avoid the faces which I'm getting, because I really don't like them, I don't want to see it very often, better not see it. I really don't like very much to make the faces, but it is my nature! My father was like that, if he was doing something like trying to open a stuck jar, you would see the tension on his face. From other point of view, it can help me, you know... If you are a singer, look singers. If they are singing and they want to put some expression in the piece, they sing some intervals which are really tense, you see the tension also in the faces, and the faces also relax at the moment that the tension of the harmony or the melody is resolved. This is also true. So later I discovered that this is my nature and I will not work on it, maybe it should be better to play in the darkness! I saw Richter, Sviatoslav Richter, I was on his concert, and it was something incredible. It was dark, the hall was dark, and you saw only the light on the piano. He was sitting on the dark and the music was so incredible, so expressive. The tones were like minerals, like the tourmalines from Brazil, these long crystals, I saw really crystals coming from the piano... It was incredible. Later, on the interval, he said "I didn't want the people to see my face". Because there is a lot of pain also, what you have when you play.

BM: That's probably because the face also communicates something. If the face is linked with the music, that's fine, but if it isn't, that could ruin it.

PS: That is what I wanted to say, the singer is half an actor. In the opera, they can't sing with a face like this [mostra rosto sem expressão]. Also, my dear friend Thomas Fellow, from the quartet, he told me "I think that if you are not doing that face, you will never get the sound that you want to bring". As you said, in some cadenzas, I look up, or I get the feeling that I'm suddenly not sitting on the Earth. Leaving the Earth and again sitting down. These feelings are somehow connected with the intervals. If I would sing [entoa uma quinta ascendente e retorna para a nota inicial], I will stay sit. But at the moment I sing a minor sixth [entoa a mesma quinta, seguido por uma segunda menor que leva à sexta menor], I immediately go up. [Pavel aqui entoa intervalos de sétima menor e maior, reforçando corporalmente a tensão dos intervalos, indo para a oitava, na qual seu corpo relaxa].

BM: So you feel them with your body.

PS: Yes, this is what I recommend to the students, to sing the intervals and feel them very deep, here, in you *solar plexus*. You have to feel them in your body. Physical feeling for the intervals, not just know from the paper that the minor sixth is different.

The dissonance is something that is making the music, it must be pronounced differently than the consonance. The movement is something that can help you very much. It was our great organ player, Czech, Vodrážka, professor Vodrážka, he was telling his students that the fingers are doing what the brain said. But the brain is doing what is coming from here, from the body, from the guts, from the heart. There is also other thing that I always give the students the question: are the fingers the beginning or the end?

BM: The metrical accent, the dissonance/consonance, the intervals... Are there other music elements you feel you can express with your body?

PS: Of course, also the rubato! If you stand up [entoa uma sexta menor ascendente, sustenta a nota aguda e canta uma escala descendente rápida] and you come back. You stand up and you come back. That's something that is very normal. I think that it's good when you study the music, that you can't only play the music or only sing the music, which is already something, but you should also conduct the music, learn the conduct the piece which you are playing. I think you should also learn to dance the music which you are playing. And this is nothing new, I think when I was reading some book from the Russian school, they were some pedagogues in Russia who were recommending the students to dance.

BM: Maybe something like Jaques-Dalcroze ideas? This pedagogue who wrote about this, to use your body to better comprehend the music?

PS: Yes. Also, you know, other thing that is for me much more connected to the technique of the instrument is the different movements which you use to play the sound that you want it to do.

BM: The movements from the hand, from the arms?

PS: From the hands, and not only the right hand, but also the left hand. There is also something I want to show you... [Busca o violão para demonstrar] If I want to create some waves of the sound, the *messa di voce*, look, if I have nothing, if I play an open string and I want to leave the open string sound like it is an open string... [toca terceira corda solta] You see that the sound is not moving in waves. I don't know this guitar, but if I try to... [toca] if I use... [toca repetidas vezes, inspirando no início da nota e expirando conforme a nota decai].

BM: Breathing together, to make almost a vibrato with your breathing?

PS: [Toca a terceira corda solta mais algumas vezes] There is also a movement that is coming from here, from your whole body.

BM: This kind of movement in your performance is very nice to hear and see, I feel that the music is coming also from your body.

PS: Yes, you know, I believe very much, like Miles Davis, that music is between the notes. Once you play the note on the guitar [toca notas lentas], what can you do? Also when you make sound like this [ataca a corda usando movimento do braço], the movement of the arm is different than if you make only from here [dedos]. There are so many things. I don't like the techniques very much which are coming only from this part of my finger [mostra a ponta do dedo]. I agree very much with Carlevaro about using the whole arm. I'm using movements of the left hand, specially of the left hand, to create accents between the notes, this appearing energy of the accent [toca]. So the movement which makes the sound is coming *crescendo* [toca notas longas, aplicando pressão com o conjunto ombro-braço-mão esquerdo após o ataque].

BM: Sometimes when we talk about gesture, it may appear like it could be a separate thing from the technique, but what you are speaking is the opposite, it is really connected with your own technique.

PS: The question is about this mimic, you know, I would play... [toca um trecho sem expressões faciais e posteriormente com diferentes expressões faciais e conceitos sonoros]. The effect is different, of course... [toca novamente sem expressões] I can't do it, actually!! [risos] But again, it's my nature! The guilt is by my father, he was like that, I'm his son, I can't change myself.

BM: Well, but it's very nice, because to me the visual component of a performance is also very important.

PS: I have to tell you also one thing, I've got once one really very aggressive e-mail from somebody from San Francisco. He was really accusing me that I'm making show from... You know, like, this was my ego, you know. It was one of the hardest critics which I've got. So I thanked him very much and I learned to take things not personally, because actually, I think if we watch other people, we are watching the mirror, we watch ourselves. So I thought, well, man, I'm also not happy with my face, I have to tell you! [risos] But what can I do? I can't be different! So I think it [expressões faciais] can make other people really angry. I'm aware of it, but I'm not playing this way because I

want to people look at me, I'm playing because it's my nature. I love to play guitar. Really.

BM: Maybe some people are used to listen to CDs and can only appreciate the sound, so they don't consider other components of the performance.

PS: But in that case, I should say "Go and listen to CDs". If there is no music, I'm doing something very wrong. This music and this tension is also on the CD. Sorry, but this is my way of doing it. But again, I admire Segovia and this generation which were used to do everything very elegantly and absolutely without movement in the face. I think they were trained very much to do it. I know that from one interview about Segovia, that Segovia was listening to some student in London, and the student was tapping his feet, so Segovia took a stick and put it over it, to stop the tapping. Everything should happen inside the body. So I'm telling you it's about my nature. I am sometimes telling the people "Look upstairs, when you play". When you play... [toca uma escala ascendente e descendente, com o movimento da cabeça acompanhando a direção da escala.] That's much easier. [Toca trechos dos Caprichos nº. 7 e 9 de Luigi Legnani enfatizando com o corpo a distância entre intervalos, timbres e caráter].

BM: Very nice! Before we finish, do you want to add something that maybe we didn't address?

PS: There are so many ways how to make the music. So many instruments have to do that. I'm just learning, I think I'm discovering new things, but not finding out. I think I'm discovering the things that musicians were doing already centuries before us. I'm searching firstly very deep in my heart, because this was one of the most beautiful things that Aguado says in his book... Something about... I have to look and read it again, but it's that *music is full of rules which you can find only very deep in your heart*. Rules which you find very deep in your heart. It's clever. Clever and beautiful, because these rules are really in yourself, and we need to discover. And I think the movement, the singing, the face, can help. You will not find it only when you play the guitar. You will never play more beautifully than you can imagine.

BM: Perfect. Thank you very much!

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM PAVEL STEIDL (TRADUÇÃO)

Entrevista realizada em Iserlohn (Alemanha), em 21 de julho de 2016, durante o 25 Internationales Gitarren-Festival Iserlohn 2016.

Bruno Madeira: Em primeiro lugar, muito obrigado pelo seu tempo! Eu gostaria de perguntar algumas coisas sobre os movimentos que você faz quando toca, como você vê seu corpo, como você ensina esses assuntos para seus alunos, entre outros. Eu estava na sua masterclass ontem, na qual você falava sobre o acento métrico, e você pediu ao aluno para “sentir como se você estivesse empurrando alguma coisa”. Então eu imagino que a sua compreensão musical seja bastante conectada com seu corpo. Você poderia dizer um pouco mais sobre isso?

Pavel Steidl: Sim, é claro. Para falar sobre o acento métrico, deveria ser uma fala diferente e muito mais longa, mas sim. Eu acho que o movimento do qual falamos, o acento métrico, na música clássica, o acento métrico é uma coisa que pode ser muito facilmente demonstrada ou pronunciada pelo seu corpo, porque é uma coisa que você não consegue pronunciar realmente com o metrônomo, clique, clique... Eu acho que é o tipo de energia que... Quero dizer, sobre o acento métrico, livros foram escritos no século XIX, os musicólogos falam sobre o que ele é. Uma das explicações pode ser realmente como você respira e você empurra algo para fora do seu corpo, alguma energia que você empurra na frente. Talvez seja melhor se você observar alguém fazendo *Tai chi* ou *Chi kung*, você sabe, esse movimento [mostra com o corpo] e sua volta, e novamente empurra. Eu acho que esse movimento é muito fácil de sentir, então ele pode ser uma das possibilidades para explicar alguma coisa como o acento métrico. E é claro, se você toca danças, se você tem o *groove*, o movimento é a melhor coisa que você pode usar. Eu toco em um quarteto com músicos de jazz ou pessoas que estão tocando diferentes tipos de música também, eles todos estão movendo as cabeças, não são estáticos. Mas eu devo dizer uma coisa importante, que isso precisa ser a natureza do intérprete que está vindo, é algo que você não pode aprender de outra pessoa. Isso pode ajudar, mas quando eu falo sobre movimento, veja, você olha Segovia tocando de uma forma tão incrível, emocionante, e ele não está movendo sua face, ele está muito parado, mas tudo está concentrado no som. A partir de outro ponto de vista, você tem escolas do século XVII, ou XVIII, e os músicos, eles recomendam aos músicos a usar mímica, para que os movimentos da sua face

ou corpo expressem melhor a expressão da peça. Mas, novamente, não existe apenas uma maneira, e eu acho que o que é importante é que isso deve ser da natureza do músico. Na verdade, eu tentei por toda a minha vida evitar as faces que faço, porque eu realmente não gosto delas, eu não quero vê-las, melhor não vê-la. Eu realmente não gosto muito de fazer as faces, mas é a minha natureza! Meu pai era assim, se ele fosse fazer algo como tentar abrir um pote emperrado, você veria a tensão no rosto dele. Por outro ponto de vista, isso pode me ajudar, você sabe... Se você é um cantor, veja os cantores. Se eles estão cantando e querem colocar certa expressão na peça, eles cantam alguns intervalos que são realmente tensos, você vê a tensão também nas faces, e as faces também relaxam no momento que a tensão da harmonia ou da melodia é resolvida. Isso também é verdade. Então depois eu descobri que essa é minha natureza e eu não trabalharia nela, melhor talvez tocar na escuridão! Eu vi Richter, Sviatoslav Richter, eu estava em seu concerto, e foi algo incrível. Estava escuro, a sala estava escura, e você via apenas a luz no piano. Ele estava sentado no escuro e a música era tão incrível, tão expressiva. Os sons eram como minerais, como as turmalinas do Brasil, esses cristais longos, eu realmente vi cristais saindo do piano... Foi incrível. Depois, no intervalo, ele disse “Eu não queria que as pessoas vissem meu rosto”. Porque existia muita dor também, o que você tem quando você toca.

BM: Isso é provavelmente porque a face também comunica algo. Se a face está conectada à música, tudo bem, mas se ela não está, isso pode arruiná-la.

PS: É isso o que eu queria dizer, o cantor é metade ator. Na ópera, eles não podem cantar com um rosto assim [mostra rosto sem expressão]. Meu querido amigo Thomas Fellow, do quarteto, me disse também “Eu acho que se você não fizer essa face, você nunca conseguirá o som que você quer trazer”. Como você disse, em algumas *cadenzas*, eu olho para cima, ou tenho a sensação que eu de repente não estou sentado na Terra. Deixar a Terra e novamente voltar a sentar. Essas sensações são de alguma forma conectadas com os intervalos. Se eu fosse cantar [entoa uma quinta ascendente e retorna para a nota inicial], eu me manteria sentado. Mas no momento que eu canto uma sexta menor [entoa a mesma quinta, seguido por uma segunda menor que leva à sexta menor], eu imediatamente vou para cima. [Pavel aqui entoa intervalos de sétima menor e maior, reforçando corporalmente a tensão dos intervalos, indo para a oitava, na qual seu corpo relaxa].

BM: Então você sente os intervalos com seu corpo.

PS: Sim, e é isso que recomendo aos alunos, cantar os intervalos e senti-los no fundo, aqui, no seu *solar plexus*. Você tem que senti-los no seu corpo. Sensação corporal para intervalos, não apenas saber a partir do papel que uma sexta menor é diferente. A dissonância é uma coisa que está fazendo a música, ela precisa ser pronunciada diferentemente do que a consonância. O movimento é algo que pode ajudar muito. Foi nosso grande organista tcheco, Vodrážka, professor Vodrážka, que disse para seus estudantes que os dedos fazem o que o cérebro diz. Mas o cérebro está fazendo o que vem daqui, do corpo, das entranhas, do coração. Também há uma outra coisa que eu sempre pergunto aos alunos: os dedos são o começo ou o fim?

BM: O acento métrico, a dissonância/consonância, os intervalos... Existem outros elementos musicais que você acha que pode expressar com seu corpo?

PS: É claro, também o rubato! Se você fica de pé [entoa uma sexta menor ascendente, sustenta a nota aguda e canta uma escala descendente rápida] e volta. Você levanta e volta. Isso é uma coisa muito normal. Eu acho que é bom que você estude uma música e não só a toque ou cante, que já é alguma coisa, mas também reja a música, aprenda a reger a peça que você está tocando. Eu acho que você também deveria aprender a dançar a música que você está tocando. E isso não é nada novo eu acho que foi quando eu estava lendo um livro da escola russa, haviam alguns pedagogos na Rússia que recomendavam aos estudantes dançar.

BM: Talvez algo como as ideias de Jaques-Dalcroze? Esse pedagogo que escreveu sobre isso, usar o corpo para melhor compreender a música?

PS: Sim. Também, você sabe, outra coisa que para mim é muito mais conectada à técnica do instrumento são os diferentes movimentos que você usa para tocar o som que você quer fazer.

BM: Os movimentos vindos da mão e braço?

PS: Das mãos, e não somente da mão direita, mas também da mão esquerda. Tem uma outra coisa que eu quero mostrar para você... [Busca o violão para demonstrar] Se você quer criar ondas no som, a *messa di voce*, veja, se eu não tenho nada, se eu toco uma corda solta e eu quero deixar a corda solta soando como corda solta... [toca terceira corda solta] Você vê que o som não está se movendo em ondas. Eu não conheço esse violão, mas se eu tentar... [toca] se eu usar... [toca repetidas vezes, inspirando no início da nota e expirando conforme a nota decai].

BM: Respirando junto, para fazer quase um vibrato com sua respiração?

PS: [Toca a terceira corda solta mais algumas vezes] Tem também um movimento que está vindo daqui, do seu corpo inteiro.

BM: Esse tipo de movimento na sua performance é muito bom de se ouvir e ver, eu sinto que a música também vem do seu corpo.

PS: Sim, você sabe, eu acredito muito, assim como Miles Davis, que a música está entre as notas. Depois que você toca uma nota no violão [toca notas lentas], o que você pode fazer? Também quando você faz um som como esse [ataca a corda usando movimento do braço], o movimento do braço é diferente do que se você faz somente a partir daqui [dedos]. Tem tanta coisa. Eu não gosto muito das técnicas que vêm apenas dessa parte do dedo [mostra a ponta do dedo]. Eu concordo muito com Carlevaro sobre usar o braço inteiro. Eu estou usando movimentos da mão esquerda, especialmente da mão esquerda, para criar acentos entre as notas, essa energia que aparece do acento [toca]. Então o movimento que faz o som está vindo *crescendo* [toca notas longas, aplicando pressão com o conjunto ombro-braço-mão esquerdo após o ataque].

BM: Às vezes quando falamos sobre gesto, pode parecer que ele poderia ser uma coisa separada da técnica, mas o que você está falando é o oposto, ele está realmente conectado com sua própria técnica.

PS: A questão é sobre essa mímica, você sabe, eu tocaria [toca um trecho sem expressões faciais e posteriormente com diferentes expressões faciais e conceitos sonoros]. O efeito é diferente, é claro... [toca novamente sem expressões] Eu não consigo fazer, na verdade! [risos] Mas novamente, é minha natureza! A culpa é do meu pai, ele era assim, eu sou seu filho, não posso me mudar.

BM: Mas isso é bom, porque para mim o componente visual de uma performance é também muito importante.

PS: Eu também tenho que te contar uma coisa, eu uma vez recebi um e-mail realmente agressivo de alguém de San Francisco. Ele estava realmente me acusando que eu estou fazendo um show do... Você sabe, como se fosse meu ego. Foi uma das críticas mais duras que eu já recebi. Então eu agradei e aprendi a não tomar as coisas pessoalmente, porque na verdade, eu acho que quando nós observamos outras pessoas, nós estamos nos olhando no espelho, nós nos observamos. Então eu

pensei, bom, cara, eu também não estou feliz com meu rosto, devo dizer! [risos] Mas o que posso fazer? Eu não consigo ser diferente! Então eu acho que isso [expressões faciais] podem fazer outras pessoas ficarem com raiva. Eu estou consciente disso, mas eu não toco desse jeito porque quero que as pessoas olhem para mim, eu toco assim porque é minha natureza. Eu adoro tocar violão. Mesmo.

BM: Talvez algumas pessoas estão acostumadas a ouvir CDs e conseguem apenas apreciar o som, então elas não consideram outros componentes da performance.

PS: Mas nesse caso, eu devo dizer “Vá e ouça os CDs”. Se lá não tiver música, eu estou fazendo alguma coisa muito errado. A música e essa tensão também estão no CD. Desculpe, mas essa é minha maneira de fazer isso. Mas novamente, eu admiro Segovia e essa geração que estava acostumada a fazer tudo de uma forma muito elegante e absolutamente sem movimento na face. Eu acho que eles treinavam muito para fazer isso. Eu sei de uma entrevista sobre Segovia, que Segovia estava ouvindo algum aluno em Londres, e o aluno estava batendo o pé, então Segovia pegou um bastão e colocou sobre ele, para que parasse de bater. Tudo deveria acontecer dentro do corpo. Então estou falando para você que é sobre minha natureza. Eu às vezes falo para as pessoas “Olhe para cima, quando você toca”. Quando você toca... [toca uma escala ascendente e descendente, com o movimento da cabeça acompanhando a direção da escala.] É muito mais fácil. [Toca trechos dos Caprichos nº. 7 e 9 de Luigi Legnani enfatizando com o corpo a distância entre intervalos, timbres e caráter].

BM: Muito bom! Antes de terminarmos, você quer adicionar alguma coisa que talvez não tenhamos abordado?

PS: Existem tantas maneiras de se fazer música. Tantos instrumentos tem que fazer isso. Eu estou apenas aprendendo, eu acho que estou descobrindo coisas novas, mas não encontrando. Eu acho que estou descobrindo coisas que músicos já faziam séculos antes de nós. Eu procuro primeiramente muito profundamente no meu coração, porque isso foi uma das coisas mais bonitas que Aguado disse em seu livro... Algo sobre... Eu tenho que olhar e ler de novo, mas é algo como *a música é cheia de regras que você somente pode encontrar no fundo do seu coração*. Regras que você encontra no fundo do seu coração. É inteligente. Inteligente e bonito, porque essas regras estão realmente em você mesmo, e nós precisamos descobri-las. E eu acho que o movimento, o cantar, o rosto, podem ajudar. Você não encontrará apenas

quando você toca o violão. Você nunca tocará de forma mais bonita do que você consegue imaginar.

BM: Perfeito. Muito obrigado!

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM RAFAEL AGUIRRE

Entrevista realizada em Nürtingen (Alemanha), em 6 de agosto de 2016, durante o Internationale Gitarrenfestspiele Nürtingen 2016.

Bruno Madeira: Rafael Aguirre, muchas gracias por su tiempo para esta entrevista. En primer lugar, me gustaría saber lo que piensas sobre la correlación entre movimiento y contenido musical cuando tú practicas en tu rutina de estudios.

Rafael Aguirre: Bueno, para mí el gesto musical es una cosa que, aparte de ser algo que se puede ver, que puede ser visual, es algo que primero tiene que venir de una cosa que en alemán se llama *Klangvorstellung*, que es la imaginación sonora. Es bien relacionado con lo que tú quieres exactamente a nivel sonoro y al mismo tiempo, evidentemente, conlleva una emoción resultante, en el resultado musical. Quizá cuando yo estoy trabajando en casa, preparando un concierto, por ejemplo, quizás el gesto musical no es tan grande por la forma que yo tengo de estudiar personalmente, que es un poco más tranquila y relajada, y digamos, parto de un poquito menos de energía y relajación y a partir de ahí voy subiendo. Digamos, por ejemplo, el gesto musical de un *crescendo*, podría ser corporalmente mostrado de una forma más pequeña, que cuándo ya estoy a un tiempo más rápido o en el escenario con la adrenalina, que también cambia mucho, y el movimiento quizá puede ser un poco más exagerado. Pero pienso que es muy importante, sobretodo, preparar el cuerpo a nivel de energía, tenerlo siempre alerta, preparado para hacer algo. Por ejemplo, un *forte* muy súbito, puede estar en un estado completamente de calma, donde el cuerpo está un poco más elástico, aunque esté en movimiento.

BM: ¿Entonces desde la música, la partitura, sacas las ideas para los gestos?

RA: Yo más que nada intento estar en un estado emocional que yo pienso; por ejemplo, si estoy tocando música italiana, intento sentirme en un *état d'esprit*, que dicen los franceses, más italiano. Creo mucho en la relación de los idiomas con la música de un país. Por ejemplo, la música brasileira tiene mucha relación con cómo se habla el portugués en Brasil, que es tan *legato* y tan melódico, y así suena una *bossa nova* o un *choro*. O, por ejemplo, algunas partes de los *Conciertos de Brandenburgo* de Bach, relacionadas con el idioma alemán, o la primera variación das *Variaciones Goldberg*. Tienen mucho que ver con el idioma alemán, o la música española con como nosotros hablamos. Entonces intento ponerme un poco en este estado de ánimo

y a partir de ahí, para todo lo que son gestos musicales y el trabajo puramente emocional, intento estar realmente concentrado en eso. Y pienso que es muy importante hacerlo ya desde casa, no esperar al concierto, para que eso realmente se convierta en algo tan natural como puede ser el nuevo rol de Leonardo di Caprio en una de sus películas, por ejemplo. Que realmente ya convive tanto con el personaje que se convierte en el personaje.

BM: Tu dijiste que en tu casa el gesto es quizás un poco más pequeño, ¿pero en el concierto entonces la adrenalina lo modifica?

RA: Sí, porque no se puede preparar todo lo que va pasar en el concierto, todos los caracteres y estados de ánimo.

BM: ¿Y como ves la importancia para el público del componente visual de tu performance?

RA: Yo creo que no hay que intentar exagerar más de la cuenta lo que uno hace, pero tampoco hay que frenar, no hay que cerrar la puerta al estado corporal que uno puede tener como una relación emocional cuando toca una pieza. Yo pienso que hay que dejar realmente que ella se rinda suelta a toda esa energía que uno lleva dentro, o esa tranquilidad. Yo creo que una cosa muy importante es que cuando uno está tocando un concierto, si está tocando algo que es muy alegre, uno tiene que realmente mostrar esa alegría, o esa tristeza. Es muy importante mostrar más el carácter que la concentración de estar calculando movimientos. Lo que yo veo mucho en los conciertos es que la gente está muy metida en lo que está haciendo y le importa más la perfección de lo que está haciendo que realmente el mensaje de la música y el tocar para los demás. Si se toca demasiado para uno mismo, si está uno como encerrado, tocando hacia dentro, cuando lo importante es tocar hacia fuera. Yo creo que al final, un músico ideal, un artista, tiene que ser capaz de ir desde lo más energético a lo más calmo. Yo a veces tengo que ser muy tímido en el escenario. Pero yo a veces también lucho con las personas, porque no todas las personas son iguales de extrovertidas. A las personas que son introvertidas, les recomiendo realmente que usen la música buscando un poquito más de extroversión. No tienen que ser así en la vida real, pero en la música tienen que buscar, porque la música requiere eso. Si tú eres una persona tímida, pero estás interpretando un papel de un Schumman, o de un Mendelssohn, o de un Tárrega, o de un cualquier compositor, que en este momento estaba eufórico, tú tienes que ser eufórico. Tú no puedes decir “no, yo no soy eufórico porque yo soy una

persona tímida”. O como yo, por ejemplo, como soy una persona energética, “como soy energético lo toco todo energético”. Yo también me tengo que transformar en ese compositor. Por ejemplo, yo no llegué a conocer nunca a Ponce, pero a través de su música, me parece que fue una persona muy introvertida. No todo el tiempo, pero en la mayoría del tiempo. Yo intento, digamos, ponerme en el papel de “soy Ponce, estoy en París, sentado con un candelabro, escribiendo, con mi pelo blanco y tengo esa introspección, y soy un intelectual”, porque no todos los mexicanos son *mariachis*, ¿no? También hay gente tímida...

BM: ¿Y así tu cuerpo comunica algunas de las ideas musicales de los compositores?

RA: Exactamente. Pero creo que es muy importante meterse en la piel del compositor, estudiar mucho el contexto histórico-cultural de la pieza; cuanto más información se tenga, mejor, y al final, si uno tiene todo eso, yo creo que tranquilamente y sin medo, puede dejar a relucir o sacar a flote y que reluzca la personalidad de uno mismo. El corazoncito que tiene cada uno musical. Y ahí ponerlo. Pero primero tiene que haber una base de trabajo, de búsqueda, de realmente ponerse en el papel de quien era ese compositor. Por qué la música de Beethoven suena como suena, y todas esas cosas. Por qué Liszt, por ejemplo, que fue un compositor que tuvo una vida muy diferente, tuvo una época que nació el piano, fue muy mujeriego, vivió la vida a lo grande, y luego tuvo una época en la que se encerró en un monasterio, le interesó la vida religiosa, y se puso en una fase más espiritual. Muy interesante. O Antonín Dvorák, de Chequia, que luego se fue a los Estados Unidos y escribió la *Sinfonía Novo Mundo*. Todo eso, digamos, es saber que hubo un Liszt que fue muy vividor y luego un Liszt muy espiritual. Se tiene que tocar la música y sentir como si tuviera 30 años y luego como si tuviera 70. Eso es algo que hay que trabajar continuamente. Yo creo que eso es lo que realmente hace que un concierto sea una experiencia increíble para la gente que va a escucharlo.

BM: Ciertamente. Para encerrar, ¿quieres añadir algo sobre esa relación entre música y cuerpo, tus ideas sobre el tema?

RA: Lo único que quisiera añadir es que se haga lo que se haga, lo más importante es estar convencido de lo que estás haciendo, de la idea que se está haciendo en ese momento. Hay veces que me da mucha pena cuando veo que la gente está tocando algo, pero tiene medo de aprobación por parte de alguien, o todavía está bajo el jugo de su profesor o del jurado o de guitarristas, y pienso que es muy importante el

convencimiento. Porque todos los grandes artistas lo han tenido. Y a veces veo que en otros mundos, en el piano o en violín, veo que salen más convencidos, salen más... Como la guitarra es un instrumento que es muy fácil de fallar, quizás estamos siempre con ese hándicap. Y pienso que realmente hay que tocar con menos miedo, más convencido, y si algo tiene que ser rápido, se toca rápido, se tiene que ser fuerte, que sea fuerte, y trabajar siempre con esos objetivos.

BM: ¡Gracias!

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM RAFAEL AGUIRRE (TRADUÇÃO)

Entrevista realizada em Nürtingen (Alemanha), em 6 de agosto de 2016, durante o Internationale Gitarrenfestspiele Nürtingen 2016.

Bruno Madeira: Rafael Aguirre, muito obrigado pelo seu tempo para essa entrevista. Em primeiro lugar, gostaria de saber o que você pensa sobre a relação entre movimento e conteúdo musical quando você pratica sua rotina de estudos.

Rafael Aguirre: Bom, para mim o gesto musical é uma coisa que, além de ser algo que se pode ver, que pode ser visual, é algo que primeiro tem que vir de uma coisa que em alemão se chama *Klangvorstellung*, que é a imaginação sonora. É bem relacionado com o que você quer exatamente a nível sonoro e ao mesmo tempo, evidentemente, leva uma emoção no resultado musical. Talvez quando eu estou trabalhando em casa, preparando um concerto, por exemplo, talvez o gesto musical não seja tão grande pela forma pessoal de estudar que tenho, que é um pouco mais tranquila e relaxada, e, digamos, parto de um pouco menos de energia e relaxamento e a partir daí vou subindo. Digamos, por exemplo, o gesto musical de um *crescendo*, poderia ser mostrado corporalmente de uma forma menor do que a de quando estou em um tempo mais rápido ou no palco com a adrenalina, que também muda muito, e o movimento talvez possa ser um pouco mais exagerado. Mas eu penso que é muito importante, sobretudo, preparar o corpo a nível de energia, mantê-lo sempre alerta, preparado para fazer alguma coisa. Por exemplo, um *forte* muito súbito, pode estar em um estado completamente de calma, no qual o corpo está um pouco mais elástico, apesar de estar em movimento.

BM: Então a partir da música, da partitura, você tira as ideias para os gestos?

RA: Eu mais do que nada tento estar em um estado emocional que imagino; por exemplo, se estou tocando música italiana, tento me sentir em um *état d'esprit*, como dizem os franceses, mais italiano. Creio muito na relação dos idiomas com a música de um país. Por exemplo, a música brasileira tem muita relação com como se fala o português no Brasil, que é tão *legato* e melódico, e assim soa uma *bossa nova* ou um *choro*. Ou, por exemplo, algumas partes dos *Concertos de Brandenburgo* de Bach, relacionadas com o idioma alemão, ou a primeira variação das *Variações Golberg*. Elas têm muito a ver com o idioma alemão, ou a música espanhola com como nós

falamos. Então tento me colocar um pouco nesse estado de ânimo e a partir de aí, para tudo que são gestos musicais e o trabalho puramente emocional, tento realmente estar concentrado nisso. E penso que é muito importante fazer isso já desde casa, para que realmente isso se converta em algo tão natural como o que pode ser o novo papel de Leonardo di Caprio em um de seus filmes, por exemplo. Que realmente já convive tanto com o personagem que se converte no personagem.

BM: Você disse que em sua casa o gesto é talvez um pouco menor, mas então em um concerto, a adrenalina o modifica?

RA: Sim, porque não se pode preparar tudo que vai acontecer em um concerto, todos os caracteres e estados de ânimo.

BM: E como você vê a importância para o público do componente visual da sua performance?

RA: Eu creio que não se deve tentar exagerar mais do que se faz, mas tampouco não se deve frear, não se deve fechar a porta ao estado corporal que um pode ter como uma relação emocional quando toca uma peça. Eu penso que se deve deixar realmente que a peça fique solta a toda a energia que cada um leva dentro de si, ou essa tranquilidade. Eu creio que uma coisa muito importante é que quando alguém está tocando um concerto, se está tocando algo que é muito alegre, ele tem que realmente mostrar essa alegria, ou essa tristeza. É muito importante mostrar mais o caráter do que a concentração de estar calculando movimentos. O que vejo muito nos concertos é que as pessoas estão muito concentradas no que estão fazendo e para elas importa mais a perfeição do que estão fazendo do que realmente a mensagem da música e o tocar para os demais. Se se toca muito para nós mesmos, se se está fechado, tocando para dentro, quando o importante é tocar para fora. Creio que no fim, um músico ideal, um artista, tem que ser capaz de ir do mais enérgico ao mais calmo. Eu, às vezes, tenho que ser muito tímido no palco. Mas às vezes também luto com as pessoas, porque não todas as pessoas são igualmente extrovertidas. Às pessoas que são introvertidas, recomendo realmente que usem a música buscando um pouquinho mais de extroversão. Não têm que ser assim na vida real, mas na música têm que procurar, porque a música requer isso. Se você é uma pessoa tímida, mas está interpretando o papel de Schumann, Mendelssohn ou Tárrega, ou de qualquer compositor, que no momento estava eufórico, você tem que ser eufórico. Você não pode dizer “não, não sou eufórico porque sou uma pessoa tímida”. Ou como eu, por

exemplo, como sou uma pessoa enérgica, “como sou enérgico, toco tudo enérgico”. Eu também tenho que me transformar nesse compositor. Por exemplo, eu não cheguei a conhecer Ponce, mas através de sua música, me parece que foi uma pessoa muito introvertida. Não todo o tempo, mas na maioria do tempo. Eu tento, digamos, me colocar no papel de “sou Ponce, estou em Paris, sentado com um candelabro, escrevendo, com meu cabelo branco, tenho essa introspecção, e sou um intelectual”, porque nem todos os mexicanos são *mariachis*, não é? Também há gente tímida.

BM: E assim o seu corpo comunica algumas das ideias musicais dos compositores?

RA: Exatamente. Mas creio que é muito importante se colocar na pele do compositor, estudar muito o contexto histórico-cultural da peça; quanto mais informação se tiver, melhor, e no final, se se tem tudo isso, creio que tranquilamente e sem medo, pode deixar reluzir ou trazer à tona e que reluz a personalidade própria. O coraçãozinho musical que cada um tem. E ali o colocar. Mas primeiro tem que haver uma base de trabalho, de pesquisa, de realmente se colocar no papel de quem era esse compositor. Por que a música de Beethoven soa como soa, e todas essas coisas. Por que Liszt, por exemplo, que foi um compositor que teve uma vida muito diferente, teve uma época em que nasceu o piano, foi muito mulherengo, viveu bem a vida, e logo teve uma época na qual se fechou em um monastério, lhe interessou a vida religiosa, e se colocou em uma fase mais espiritual. Muito interessante. Ou Antonín Dvorák, da República Tcheca, que logo foi aos Estados Unidos e escreveu a *Sinfonia Novo Mundo*. Tudo isso, digamos, é saber que houve um Liszt que foi um boa vida e logo um Liszt muito espiritual. Temos que tocar a música e sentir como se tivéssemos 30 anos e logo como se tivéssemos 70. Isso é algo que tem que ser trabalhado continuamente. Creio que é isso o que realmente faz com que um concerto seja uma experiência incrível para as pessoas que vão escutá-lo.

BM: Certo. Para terminar, você gostaria de adicionar algo sobre essa relação entre música e corpo, suas ideias sobre o tema?

RA: A única coisa que quero adicionar é que faça o que se faça, o mais importante é estar convencido do que se está fazendo, da ideia que se está fazendo no momento. Há vezes que sinto muita pena quando vejo que as pessoas estão tocando algo, mas têm medo da aprovação por parte de alguém, ou ainda estão sob o julgamento de seu professor, ou do júri, ou de violonistas, e penso que é muito importante a capacidade de convencimento. Porque todos os grandes artistas a tiveram. E às vezes que em

outros mundos, no piano ou no violino, vejo que saem mais convencidos, saem mais... Como o violão é um instrumento que é muito fácil de falhar, talvez estejamos sempre com esse handicap. E penso que realmente tem que se tocar com menos medo, mais convencido, e se algo tem que ser rápido, se toca rápido, se tem que ser forte, que seja forte, e trabalhar sempre com esses objetivos.

BM: Obrigado!